



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**  
**Facultad de Letras y Ciencias Humanas**  
**Escuela Profesional de Literatura**

**Heterogeneidad y culpa en el himno católico andino**

**Apu Yáya Hessukcrísto**

**TESIS**

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

**AUTOR**

Daniel Alfredo CÉSPEDES CANO

**ASESOR**

Jorge TERÁN MORVELI

Lima, Perú

2015



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Céspedes, D. (2015). *Heterogeneidad y culpa en el himno católico andino Apu Yáya Hessukristo*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Literatura]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE  
**SAN MARCOS**  
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Escuela Académico Profesional de Literatura ✓

S  
139

## ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS ✓ PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN LITERATURA ✓

Reunido el Jurado en el Salón de Grados de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Ciudad Universitaria, el día lunes 30 de noviembre de 2015 ✓ a las dieciséis horas, integrado por los profesores Javier Morales Mena, Jorge Terán Morveli, María Luisa Roel Mendizabal y Manuel Larrú Salazar; después de la exposición del tesista, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis **Heterogeneidad y culpa en el himno católico andino Apu Yáya Hessukcrístu** con la nota de:

18 (dieciocho) Sobresaliente

Después de calificada, se comunicó al tesista la nota obtenida. El Presidente del Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el otorgamiento del Título de Licenciado en Literatura ✓ al bachiller Daniel Alfredo Céspedes Cano ✓

Concluido el acto académico a las 17:30 horas, firman la presente acta por cuadruplicado.

Lic. Manuel Larrú Salazar  
Presidente  
Asociado D.E.

Lic. María Luisa Roel  
Jurado Informante  
Auxiliar T. C

Lic. Javier Morales Mena  
Jurado Informante  
Auxiliar T. C

Lic. Jorge Terán Morveli  
Jurado Asesor  
Auxiliar T. C.

*Letras mayúsculas del Perú y América*

El pie de la Copla, i algunos de estos Romances, i Poesías eran muy artificiosos de Historia, otros supersticiosos, otros de disparates: i a estos Bailes llaman comúnmente Taqui... han procurado de ponerles las cosas de nuestra Santa Fe en su manera de canto; y es grande el provecho que han hallado, porque con el gusto del Canto, i Tonada, están días enteros embebidos, oiendo y repitiendo, sin cansarse.

Antonio de Herrera

Todos somos culpables por naturaleza.

Gregorio Magno

## ÍNDICE

|  |     |
|--|-----|
| <b>INTRODUCCIÓN</b> .....  | 5   |
| <b>CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO</b> .....   | 13  |
| 1.1. El himno como especie literaria.....  | 13  |
| 1.2. Estado de la cuestión.....  | 23  |
| 1.2.1. Textos contemporáneos a la himnodia colonial.....   | 23  |
| 1.2.2. Textos modernos que abordan la himnodia colonial.....                                     | 26  |
| 1.2.3. Heterogeneidad literaria y totalidad contradictoria.....                                  | 34  |
| 1.2.4. La noción de culpa.....   | 39  |
| 1.2.5. La relación entre mentalidad y subordinación andina.....                                  | 48  |
| <br><b>CAPÍTULO II: LEGITIMIDAD DE LA CULPA EN LA HIMNODIA COLONIAL</b> .....                    | 59  |
| 2.1. La institucionalización católica de la culpa.....   | 60  |
| 2.2. Referentes de la culpa en la retórica colonial del Perú.....                                | 64  |
| 2.2.1. De la <i>Confesión general</i> de Domingo de santo Tomás.....                             | 65  |
| 2.2.2. Del <i>Confesionario</i> para curas de indios.....  | 67  |
| 2.2.3. Del <i>Symbolo Cathólico Indiano</i> .....  | 70  |
| 2.2.4. Del <i>Ritual Formulario, e Institución de Curas</i> .....                                | 82  |
| <br><b>CAPÍTULO III: HETEROGENEIDAD Y CULPA EN EL “APU YÁYA HESSUKCRÍSTO”</b> .....              | 87  |
| 3.1.- La convergencia entre retórica católica y retórica general textual.....                    | 88  |
| 3.2.- “Heterogeneidad literaria” y “totalidad contradictoria” en el “Apu Yáya Hessukcrísto”..... | 91  |
| 3.2.1. La producción.....  | 95  |
| 3.2.1.1. Los interlocutores.....   | 98  |
| 3.2.2. El “texto resultante”.....  | 99  |
| 3.2.2.1. La <i>dispositio</i> .....  | 108 |
| 3.2.2.2. La <i>inventio</i> .....  | 111 |

|   |     |
|---|-----|
| 3.2.2.3. La <i>intellectio</i> .....                        | 113 |
| 3.2.3. El referente.....                                    | 115 |
| 3.2.4. El sistema de distribución y consumo.....            | 117 |
| 3.3.- La noción de culpa en el “Apu Yáya Hessukcrísto”..... | 120 |
| <b>CONCLUSIONES</b> .....                                   | 128 |
| <b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....                                   | 131 |
| <b>ANEXOS</b> .....   | 136 |

## INTRODUCCIÓN

Nuestra investigación se propone analizar el himno católico andino “Apu Yáya Hessukcrísto”, recopilado por el sacerdote Jorge Lira sobre la base de impresos que recogió en la provincia del Cusco. Hemos seleccionado el texto del cántico que fue traducido al español y publicado por José María Arguedas en la *Revista Folklore Americano* el año 1955<sup>1</sup>. El análisis identifica las categorías de “heterogeneidad literaria” y “totalidad contradictoria” propuestas por Antonio Cornejo Polar en el texto de este himno. Asimismo, nuestro estudio identifica como elemento de este discurso, un concepto historiográfico de origen occidental que denominaremos culpa y al que consideraremos elemento referencial del sistema comunicativo de la “heterogeneidad literaria” y del sistema constitutivo de la “totalidad contradictoria”.

Desempeñaremos nuestro quehacer desde los estudios literarios con una técnica que nos permita ubicar nuestro objeto de estudio en la línea de los textos heterogéneos propuesta por Cornejo Polar. Lo haremos también, citando algunos estudios que han partido desde la Historiografía (particularmente desde la etiquetada como de las Mentalidades<sup>2</sup>, de las Religiones o de la Nueva Historiografía que, como sabemos,

---

<sup>1</sup> Posteriores himnarios en los que se encuentra el cántico, y que fueron publicados también por Jorge Lira, son los *Himnos sagrados de los andes* (1960) y los *Himnos quechuas* (1988); sin embargo, elegimos esta versión porque presenta el trabajo filológico desarrollado por José María Arguedas, que contempló, en palabras del folklorista, la descomposición del texto “en sus elementos morfológicos, con el objeto de ofrecer una traducción literal sobre la que se funda la traducción poética.” (Arguedas 1955: 4). Desde esta versión del texto de Lira, aplicaremos un análisis *macroestructural*, desde el punto de vista retórico, en el tercero de nuestros capítulos. Por otra parte, debemos señalar que Lira no especifica a los “dueños de cuadernillo” de los cuales compiló la himnodia; aunque sí, refiere la colaboración del Rev. Padre Miguel Hernández para el logro de esta colección (4-7) [paginación de la Colección Lira-Farfán, y no del estudio preliminar de Arguedas].

<sup>2</sup> Esta corriente historiográfica, explica Michel Vovelle, ha implicado un cambio en la perspectiva del historiador. Señala que se ha pasado de una historia que permanecía “en el nivel de la cultura, o del pensamiento claro [...] a una historia de las actitudes, de los comportamientos y de las representaciones colectivas inconscientes: esto es lo que se inscribe masivamente en el auge de los nuevos centros de interés, el niño, la madre, la familia, el amor y la sexualidad... la muerte.” A propósito, Vovelle ejemplifica este cambio de perspectiva, a través de un contraste epistemológico entre la historiografía clásica y de las mentalidades acerca de la cacería de brujas: “Mandrou nos revela la mutación histórica de la mira de las élites y del poder cuando los parlamentarios, en algún lugar alrededor de 1660, decidieron dejar de quemar a las brujas. Hoy nos esforzaremos por pasar al otro lado de la barrera para intentar el análisis desde dentro



encuentra su médula en la Escuela francesa de los Annales hacia fines de 1920). Esta perspectiva interdisciplinaria nos ha permitido contextualizar nuestro objeto de estudio como un texto que evidencia un vínculo de subordinación entre dos sujetos sociales que tuvieron su origen remoto en la Colonia a través de la evangelización. Advertimos que nuestra investigación no aplicará una metodología historiográfica: ello habría implicado el acceso a documentación relacionada con el circuito comunicativo original del “Apu Yáya Hessukcrísto” o con el de la himnodia católica de una zona específica del Cusco entre fines del siglo xviii y la primera mitad del xix. Aquella documentación hubiese permitido inducir una dinámica social que explicara una mentalidad andina de carácter religioso. Más bien intentaremos soportar, sobre la base de algunos estudios historiográficos, la teoría que explique el contexto histórico-social de la himnodia colonial porque lo consideramos posible precedente del contexto histórico-social del “Apu Yáya Hessukcrísto”. Partiremos de la premisa de que la culpa fue una instancia forjada durante los quehaceres de la evangelización peruana<sup>3</sup> en procura de la construcción de una mentalidad andina. Este es el lugar en el que debemos aclarar, también, que apelaremos a la categoría de mentalidades (*mentalités*) por la misma razón por la que Jean Delumeau apela a ella para su estudio acerca del sentimiento de seguridad en Occidente: “por comodidad” (Delumeau, “La religión y el sentimiento de seguridad en las sociedades de antaño” 1996: 17). El vocablo nos parece adecuado debido a que creemos que nuestro objeto de estudio objetiva actitudes, comportamientos y hábitos

---

del universo mental de los marginados y de los desviados.” (Vovelle, Michel. “Ideologías y mentalidades. Una clarificación necesaria”. En Quiroz, Francisco. *Introducción a la historia: antología de lecturas*. Lima: UNMSM, 1993. p.234.)

<sup>3</sup> Antes de mencionar la palabra “evangelización” por tercera vez, nos parece oportuno citar el apunte del musicólogo José Quezada Macchiavello respecto de la pertinencia del vocablo: “De manera más precisa, el proceso fue la catequización del indígena, antes que la evangelización, ya que, como nos lo señalara en varias oportunidades Monseñor Óscar Alzamora Revoredo, Obispo Auxiliar de Lima, el instrumento fue el catecismo antes que el Evangelio.” (Quezada Macchiavello, José. *El legado musical del Cusco barroco*. Lima: Fondo Editorial del Congreso, 2004., p.46.)

asociados a una dinámica mental de carácter colectivo: la de la subordinación entre los sujetos occidental y occidentalizado en los andes peruanos. Dos perspectivas, la filosófica y la historiográfica (de Paul Ricoeur y de las Mentalidades, respectivamente), nos permitirán aproximarnos al concepto de culpa. Ambas la entienden como el estadio de un proceso que ocurre en el individuo. A partir de su “fenomenología de la confesión”<sup>4</sup> Paul Ricoeur (1969) sitúa la culpa en los anales del mito del pecado original (situado en las experiencias cristianas relativas al pecado (236). Pero la sensación de culpa se presenta como resultado de una interiorización de indignidad que se objetiva a través de la palabra verbalizada durante la confesión. Desde la historiografía, los estudios revisados nos permitirán reconocer que esta instancia fue institucionalizada a través de políticas eclesásticas como la confesión auricular -necesaria para el ejercicio del sacramento de penitencia- o la denominada “pastoral del miedo”<sup>5</sup>, emprendimiento de origen medieval que fue importado a las Indias a través de la evangelización.

Nuestra hipótesis de trabajo es que en la literatura peruana existe un tipo de discurso denominado *himno católico andino* que, específicamente en el “Apu Yáya Hessukcrísto”, presenta un locutor personaje que emite su discurso desde la convicción de la culpa (instancia que actualiza un referente católico) hacia un alocutario explícito: Jesús (o eventualmente Dios). Este discurso lo codifica un productor occidental u occidentalizado. Emplea un código aculturado (el quechua pastoral), un referente occidental (el Catolicismo) y lo dirige hacia un receptor indígena o mestizo a través de

---

<sup>4</sup> Con esta denominación, Paul Ricoeur aborda el fenómeno religioso de la culpa a partir del atajo de su objetivación lingüística. La posibilidad de su pronunciabilidad, a través de los “primeros balbuceos” de la confesión hasta su noción agustiniana, Ricoeur, legitima su abordaje fenomenológico. (Ricoeur. *Finitud y culpabilidad*, París: Taurus, 1969. pp. 235-236)

<sup>5</sup> La “pastoral del miedo” es una expresión atribuida al historiador francés Jean Delumeau debido a sus aportes respecto a la historia del miedo. En *El miedo en Occidente, siglos XIV-XVIII. Una ciudad sitiada* (1989), se refiere a aquello como un “miedo reflejo o permanente”; es decir, un miedo derivado “de una pregunta sobre la desgracia dirigida por los directores de consciencia de la colectividad, por tanto, ante todo, por los hombres de la Iglesia.” (p.41)

un sistema de producción y distribución institucionalizado durante la Colonia creando una dinámica de subordinación religiosa y económica. Esta conflictividad entre los elementos de la comunicación del himno católico andino nos permite situar al “Apu Yáya Hessukcrísto” como producto de un *sistema* heterogéneo que dialoga con la acepción de texto literario no canónico y que participa de la “totalidad contradictoria” que es la literatura peruana.

En el primer capítulo presentaremos nuestro marco teórico. En él analizaremos el himno como especie literaria. Observaremos su proceso histórico desde las propuestas platónicas hasta algunas modernas y presentaremos algunos apuntes lexicográficos y literarios respecto de esta especie lírica. También explicaremos las categorías de “heterogeneidad literaria” y “totalidad contradictoria” propuestas por Antonio Cornejo Polar y su importancia para nuestro análisis dada su vigencia en los estudios literarios. Asimismo, abordaremos la literatura acerca de la himnodia colonial a través de una tipología textual bipartita: la de los textos contemporáneos a este corpus y la de los estudios modernos acerca del mismo. Esta tipología se desprenderá desde una metodología que pretenderá establecer un diálogo entre Literatura, Historia e investigaciones de corte etnomusicológico. En este primer capítulo abordaremos la noción de culpa que el Catolicismo promovió a través del soporte de la himnodia colonial. Como antecedentes de este contexto, revisaremos aquellos siglos en los que el poder del Cristianismo convergió con el del imperio romano y cómo ello empoderó a la Iglesia Católica de instrumentos de control social. En ellos identificaremos el carácter institucional del origen de nociones como miedo y culpa que la historiografía del siglo xx ha identificado en su indagación por los fenómenos mentales de carácter colectivo. Consideramos que ello nos proporciona de la herramienta extratextual oportuna para conceptualizar la culpa como parte de la substancia social que subyace bajo los textos de

la himnodia catequística y que lo explican como un producto cultural del proceso histórico-social del Perú.<sup>6</sup>

En un segundo capítulo identificaremos el concepto de culpa como instancia producida a través de la práctica de la confesión postridentina durante la catequización<sup>7</sup> en el virreinato peruano. Esta identificación se practicará a través del análisis de cinco documentos coloniales de utilidad evangelizadora: la *Confesión general* de Domingo de santo Tomás (incluido en *el Lexicón, o vocabulario de le lengua general del Perú* de 1560), el *Confesionario para curas de indios* (1584) del III Concilio Limense, los himnos “Feria segunda de angelorum, coelorum, atque ómnium rerum creatione. Carmen” y “Feria tertia de hominum oratione; atque past lapsum de sus reparatione, y de annunciatione angelica: ac de Virginis laudibus. Carmen” del *Symbolo Catholico Indiano* de Fray Luis Jerónimo de Oré y Rojas (1598) y el himno “Hanaq pachap kusikuynin” del *Ritual Formulario, e Institución de Curas* de Juan Pérez Bocanegra (1631). El análisis de estos textos nos permitirá identificar la legitimidad de una práctica colectiva: la codificación de textos soportados sobre la base de un discurso evangelizador que forjó la instalación de la culpa en la mentalidad andina<sup>8</sup> a través de la retórica colonial. Por una parte, consideramos las referencias a la culpa identificadas en los textos confesionarios que sirvieron para forjar esta mentalidad; y, por otra, realizaremos un ejercicio

---

<sup>6</sup> Antonio Cornejo Polar, al postular la categoría de “totalidad contradictoria”, considera que la insuficiencia de la epistemología de la Literatura se ha debido a su aislamiento esencialista y no a su abordaje “interdisciplinario”: “[...] se afirma el carácter transitivo de su instancia explicativa, no porque la literatura carezca de especificidad, que por cierto la tiene, sino porque queda inscrita siempre dentro de procesos más amplios que son los que finalmente permiten su comprensión global [...] cuando se proyecta la explicación de la literatura hacia procesos más vastos, que la envuelven y condicionan y ella reproduce y hasta transforma, es claro que se trata del proceso histórico de un sociedad determinada.” (1982: 44-45)

<sup>7</sup> Algunos estudios de la Historia de las Mentalidades (que referiremos en nuestro trabajo) han encontrado un punto de partida para contextualizar la culpa, en la oficialización de la confesión auricular para el ejercicio del sacramento de la penitencia por el Concilio de Trento (1545-1563). El ejercicio de este sacramento debía evidenciar, en el penitente, el sentimiento de contrición como estadio de la culpabilización. Abordaremos esta cuestión en nuestro segundo capítulo.

<sup>8</sup> Empleamos la expresión “mentalidad andina” de manera general. Esta ya ha sido empleada con propósitos específicos por Luis Miguel Glave en *De Rosa y espinas economía, sociedad y mentalidades andinas, siglo XVII* (1998).

intertextual entre los tres himnos referidos y nuestro objeto de estudio: el “Apu Yáya Hessukcrísto”, himno de autoría anónima, fecha de composición calculada entre fines del siglo xviii y la primera mitad del xix y vigente celebración<sup>9</sup>. Este ejercicio de intertextualidad nos permitirá establecer un diálogo *macroestructural* entre el himno colonial y el himno católico andino.

Por último, en nuestro tercer capítulo, desarrollaremos nuestro análisis textual. En este intentaremos demostrar cómo se presentan la “heterogeneidad literaria”, la “totalidad contradictoria” y la culpa en la versificación del “Apu Yáya Hessukcrísto”. Analizaremos nuestro objeto de estudio desde la retórica general textual de Stefano Arduini que apela al concepto de “campo retórico” para la interpretación del producto lírico. Este concepto nos permitirá entender el texto de la himnodia como un “texto retórico” que resulta de un “hecho retórico” (en el que conviven elementos extradiscursivos propios de su circuito comunicativo) a través del cual se realizan las operaciones retóricas de tradición ciceroneana. De estas, sobre la base de los conceptos de Tomás Albaladejo, analizaremos la *inventio*, la *dispositio*, y la *intellectio*. Respecto a la *elocutio*, hemos decidido omitir su exégesis debido a que la antigüedad del quechua empleado demandaría un análisis filológico mayor para identificar las figuras y tropos construidos -como en todo texto lírico- en un nivel *microestructural*; por ello, solo abordaremos el texto lírico desde una perspectiva *macroestructural*, ya que el carácter pedagógico del himno católico andino y

---

<sup>9</sup> Enrique Pilco Paz, refirió al autor de este trabajo, que el hecho de que nuestro objeto de estudio “recién haya sido consignado en un documento de esa época [Por ejemplo, en la *Colección de cánticos o himnos religiosos para uso de las personas devotas*, publicada en Huaraz en 1891] no significa, necesariamente, que haya sido compuesto por entonces; por eso formulo la hipótesis de que probablemente tenga una antigüedad mucho mayor [al siglo xviii], pero admito que estamos en el terreno de la especulación. En conclusión, estimo -y en eso concuerdo con César Itier- que el himno podría situarse entre finales del siglo xviii y la primera mitad del xix. En sus palabras [de Itier], “habría que hacer un trabajo filológico detenido para llegar a una datación menos impresionista”. (Conversaciones personales realizadas durante setiembre de 2015). Por otra parte, el título del himno (y además de su primer verso) coincide con los primeros enunciados del “Acto de contrición” o Ñiscca oración” incluido en el *Tesoros Religiosos en Castellano y Quichua*, doctrinario publicado anónimamente en el Cusco de 1834: “Apu Yaya Jesu-Cristo, checcacc Dios, checcacc Runa [...]” (30)

cierta legitimidad de la traducción seleccionada nos permiten acercarnos a las operaciones semántico-extensional (ideas) y semántico-intensional (ordenación) del discurso<sup>10</sup>. Por otra parte, identificaremos a los interlocutores involucrados en la objetivación del hecho retórico (es decir, en el discurso). Esta metodología se soporta de manera breve en el diálogo entre la retórica latina y la retórica bíblica que apunta Antonio Alberte Gonzales en uno de sus estudios acerca de la “gentilización” retórica por la que atravesó el Cristianismo. En síntesis, partiremos de la premisa de que nuestro objeto de estudio articula, en términos de Antonio Cornejo Polar, un discurso homogeneizador. Se trata, pues, de un discurso producido por un autor o autores textuales que pertenecen a un sistema culto, que construye un código conflictivo debido a su aculturación, y dirige su discurso hacia un lector implicado (el hombre andino), cuyo nuevo sistema referencial se enfrentará a un *sustrato*<sup>11</sup> propio de la cultura colonizada. Se establecerá una dinámica de la subordinación entre un locutor-personaje que implora perdón y un alocutario que podría redimir y, eventualmente, conceder penitencia.

Quiero agradecer la confianza brindada por el licenciado Jorge Terán Morveli, asesor de este trabajo. Asimismo, no quiero dejar de mencionar las atenciones brindadas por el etnomusicólogo cusqueño Enrique Pilco Paz, quien compartió conmigo recientes indagaciones respecto al “Apu Yáya Hessukcrísto”. Es mi deseo presentar esta tarea como un ejercicio interdisciplinario que acerque los estudios literarios a la historiografía porque ello nos ha permitido contextualizar nuestro quehacer y reflexionar acerca de la

---

<sup>10</sup> Tomás Albaladejo aplica la categoría de *macroestructura* en términos planteados por Teun van Dijk en *Estructuras y funciones del discurso* (1996). La macroestructura es una unidad temática que articula ideas del nivel local u oracional. Asimismo, Albaladejo entiende la *intensionalización* del orador a partir del nivel organizativo que requiere la disposición de las partes del discurso oratorio; es decir, de la *dispositio* (1991: 75). Nos referiremos a ello con mayor amplitud, en el capítulo iii.

<sup>11</sup> *Sustrato* es una categoría planteada por Antonio Acosta Rodríguez que refiere a los elementos propios de una cultura regente de otra y que afecta las objetivaciones colonizadoras (“Religión, ideología y colonización española en América (siglos xvi-xvii)”. En *Unité et diversité de l'Amérique Latine*. Tome II, París: CNRS, 1982, p. 5.

supervivencia de subjetividades colectivas que se soportan sobre la base de un corpus textual incalculable: el de la himnodia católica andina. Queda pendiente el hallazgo de documentación pertinente que presente los elementos originales del sistema de producción, consumo y distribución del “Apu Yáya Hessukcrísto”: fisura epistemológica que deberá ser contemplada en futuras investigaciones. El “Apu Yáya Hessukcrísto” es un himno que, según los estudios de Jorge Lira<sup>12</sup> y, después de más medio siglo, por los de Enrique Pilco, representa el espíritu del catolicismo andino del Perú. Finalmente, debo señalar que consolidar mis estudios de pregrado con este pequeño trabajo ha sido posible gracias al apoyo de mis padres: Delia Luz Cano Sánchez y Daniel Fernando Céspedes Vente. En sintonía con ello, quisiera agradecer de manera muy especial a la persona que me apoyó económica y moralmente en las etapas más difíciles de mi experiencia sanmarquina: a mi madre.

---

<sup>12</sup> Para el quechuista: “Social y religiosamente este es el himno oficial de las masas indígenas, para cantarle a Jesucristo crucificado. Ningún Himno saben tan universalmente como este. Todo el énfasis religioso parece estar vaciado en las notas de este Himno, y sería raro que no lo supiera alguien”. (*Himnos sagrados de los andes*. Tomo I. Editado por Jorge A. Lira: Cusco, 1960. p. 9)

## CAPÍTULO I MARCO TEÓRICO

### 1.1.- El himno como especie literaria

El himno es conocido en los estudios literarios como una especie del género lírico. Lexicográficamente, sus conceptos dialogan sobre la base de su fin: el canto. La cuarta acepción del *Diccionario de la Academia de la Lengua Española*, especifica que el himno es un producto musical. Aunque esta acepción se vincula con las tres primeras por tratarse de un canto apologético dirigido hacia determinados hombres, hazañas memorables y entidades superiores. La coincidencia es compartida con el concepto especificado por Marches y Forradellas en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (1994). Este precisa que se trata de una composición “pensada para ser cantada oralmente en honor a un dios” (197). La lexicografía intenta sesgar el concepto laico de himno en el contexto de su producción durante el siglo xix y lo considera como un canto dirigido hacia un ser superior (como los himnos a la luna y al sol de Jovellanos y Espronceda, respectivamente) o a “sentimientos patrióticos, civiles, políticos o, incluso, deportivos”. Sin embargo, el origen ritual del himno ubica a la entidad divina como receptor en tiempos remotos, y los ritos sociales –como los deportivos– encuentran un lugar en la himnica coral de la Grecia arcaica. El *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón integra estas acepciones e incluye además una clave etimológica:

Término de origen griego (*imnos*, de *immneo*: exaltar, cantar, celebrar) con el que se designa una composición poética destinada a cantar la gloria de un dios, un héroe o un personaje relevante, una victoria o un acontecimiento memorable en la historia de una determinada comunidad, o bien de una persona, objeto o situación que provoca la admiración y el entusiasmo de un poeta. (2004: 505)



La Academia de la Lengua Española denomina himnodia al “canto litúrgico para los himnos.”<sup>13</sup>. Respecto al vocablo hímnica, el sufijo *ica*, indica “relacionado con” o “ciencia o arte”; y, acerca del término himnología, el sufijo *logía*, refiere campo de estudio. Por lo tanto, entenderemos la hímnica como aquello relacionado con los himnos y la himnología como su disciplina de estudio. En adelante emplearemos estas categorías sobre la base de estos conceptos. Para aproximarnos a la producción hímnica pertinente que nos conduzca hasta nuestro objeto de estudio consideramos oportuno revisar algunos precedentes clásicos<sup>14</sup> y algunos que la contemporizan. Solo a partir de esta contextualización, que explica el empleo de una versificación grecorromana (como la que constituye el verso sáfico a través del latín) se entenderá su adecuación a los discursos amerindios con el propósito catequizador.

Los diálogos platónicos<sup>15</sup> abordan el carácter divino de los himnos. En el Libro VII de las *Leyes* (1872), Clinias y el Ateniense discuten respecto de la bondad o maldad de los géneros de imitación que tendrían fines educativos para la ciudadanía. Los himnos ocupan un lugar eficaz para la consagración de las divinidades:

ATENIENSE [:] ¿Conocéis un medio más eficaz, para conseguir este objeto, que aquel de que se sirven los egipcios?

CLINIAS [:] ¿Cuál es?

ATENIENSE [:] Consiste en consagrar todos los bailes y todos los cantos. Comenzaremos primero por arreglar las fiestas, las épocas, los dioses, los hijos de los dioses, los genios que deben ser objeto de ellas. En seguida determinaremos los himnos y las danzas, que deben acompañar á cada sacrificio. Una vez arreglado todo, se hará un sacrificio á las Parcas y á todas las demás divinidades, en el cual los ciudadanos consagrarán en común, por medio de libaciones, cada uno de los himnos al dios ó al genio á que aquel está destinado. Si en lo sucesivo alguno intentase introducir en honor de algún dios nuevos cantos ó nuevas danzas, los sacerdotes y las sacerdotisas, de concierto con los guardadores de las leyes, se revestirán con la autoridad de la religión y de las leyes para impedirlo; y si espontáneamente no desistiese, mientras viva tendrá todo ciudadano derecho para

<sup>13</sup> Sitio oficial en la Internet de la RAE.

<sup>14</sup> Según los estudios teológicos de Graciela Ritacco, algunos referentes preclásicos de la himnodia se encuentran en Pitágoras, Demóstenes, Aristóteles, Epicteto, Filón de Alejandría, Plotino e Hipólito. (353)

llevarle ante los tribunales como culpable de impiedad. (Leyes: 25-26)

Por otra parte, resulta oportuna la referencia al último acápite del libro II de la *República* (1988), en el que el filósofo delimita las características del discurso que debe dirigirse a la divinidad: un enunciado desprovisto de los conceptos divinos que desarrollaron Homero y Hesíodo por considerarlos “criminales”:

Hay que representar a Dios tal como es: bueno, y por ende que no puede ser causa del mal. No ha de permitirse que los poetas presenten a dioses haciendo mal o transformándose: lo excelente no es susceptible de modificación; tampoco mintiendo, pues la verdadera mentira es odiada por dioses y hombres, y la mentira en palabras, que es útil a los hombres, no sería útil para un dios. (23)

En esta lectura, el libro X de la misma obra, en el que Sócrates y Glaucón discuten acerca de la propiedad de los discursos para el Estado, se referirá al himno y al elogio como los oportunos:

Y así, mi querido Glaucón, cuando oigas decir á los admiradores de Homero, que este poeta ha formado la Grecia, y que, leyéndole, se aprende á gobernar y conducir bien los negocios humanos, y que lo mejor que se puede hacer es someterse á sus preceptos, deberás tener toda clase de miramientos y de consideraciones con los que empleen este lenguaje, como si estuvieran dotados del mayor mérito, y hasta concederles que Homero es el más grande poeta y el primero entre los trágicos; pero al mismo tiempo no pierdas de vista, que en nuestro Estado no podemos admitir otras obras de poesía que los himnos á los dioses y los elogios de los hombres grandes; porque tan pronto como des cabida á la musa voluptuosa, sea épica, sea lírica, el placer y el dolor reinarán en el Estado en lugar de las leyes, en lugar de esta razón, cuya excelencia han reconocido todos los hombres en todos los tiempos. (191)

Desde la contemporaneidad, Graciela Ritacco (2002) ha estudiado el aporte platónico a la cristianización griega del siglo I d.C. con el imperio de Dionisio del Areópago. El gobernador postuló la categoría de himnos theárquicos<sup>16</sup> para referirse a las formas discursivas a través de las cuales se accedía a la comunicación divina. Ritacco,

---

<sup>16</sup>Desde su perspectiva teológica, Graciela Ritacco entiende los himnos como productos divinos. “Los himnos theárquicos”. En: *Teología y Vida*, vol. 43, núm. 3, 2002, pp. 350-376, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.

sobre la base de *Los nombres divinos*, sostiene que existe un vínculo entre el carácter racional de la teología y el trascendental de la teúrgia<sup>17</sup> sustentado sobre la base de la himnodia:

En mi opinión, con el primer capítulo de *DN* [*Los nombres divinos*], Dionisio apunta a salvar la brecha que pueda abrirse entre teología y teúrgia, problema que veladamente anuncia y responde a lo largo del capítulo. Propongo que el canto de alabanza, el himno en particular, es el puente que vincula la teología y la teúrgia. El hecho mismo de elevar himnos (*hymnein*) a Dios permite acceder a las proximidades de ‘la ciencia supraesencial’, gozosa posesión del mismo Dios. (352)

La *Poética* de Aristóteles (1992) considera como especies de la poética a dos tipos de himnos: nomos y ditirambos; el primero monódico, el segundo coral. Por otra parte, en el apartado acerca del origen y desarrollo de la poesía, el Estagirita la divide según los caracteres particulares: “los [hombres] más graves imitaban las acciones nobles y las de los hombres de calidad [...] [estos] componían himnos y encomios”. Una última referencia aristotélica en cuanto al *objeto* del himno, se planteará al mencionarse que en la antigüedad hubo “poetas de versos heroicos”. (130-138)

Celia Rueda (2006) estudia la obra de poetas griegos cuya producción se desarrolló entre los siglos vii y v a.C. Entienden la poesía como enunciación emitida en una historia que se *hace*, siempre en tiempo presente. La realización lírica es comprendida como una *presentación* y no como una re-presentación. Esa acción *mejor* de lo común se presenta en un “hacer aquí y ahora” (37); de ahí, de ese presente, su comunión con el rito. Durante la ejecución de la epopeya se narra una historia; durante la ejecución del poema lírico se *hacía* una historia. Ese hacer se sostenía por el contexto ritual en el que se desarrollaba. Si identificáramos una lírica de la religión en la edad moderna, esta, como

---

<sup>17</sup>Ritacco apunta que esta relación entre teología -como ciencia de la divinidad- y teúrgia -como momento propio de la divinidad- tiene un antecedente en Gregory Shaw y su artículo “Neoplatonic Theurgy and Dionysius the Areopagite” publicado en 1999.

en la antigüedad, se habría sostenido en la función conativa del lenguaje que identificó Karl Buhler (1934) y abordó Roman Jakobson (1975) en su *Lingüística y Poética*. Una función orientada hacia el destinatario y que “halla su más pura expresión gramatical en el vocativo [...]” (355). Considerando la relación que hemos mencionado entre lírica, rito y apelación, es interesante cómo Jakobson refiere una función asociada a la tradición de la magia y a las personas del discurso:

Así, la función mágica, encantatoria, es más bien una especie de transformación de una “tercera persona” ausente o inanimada en destinatario de un mensaje conativo [:] “¡Agua, río, rey, amanecer! Manda la pena más allá del mar azul, al fondo del mar, como una piedra gris que nunca más pueda salirse de él, que no vuelva más la pena a ser una carga para el ligero corazón del siervo de Dios, que la pena se vaya y se hunda” (hechizo de la Rusia septentrional). (356)

El enunciador pide algo a una entidad superior en un contexto celebratorio. En la Grecia arcaica, un epinicio pindárico que galardonaba a un atleta olímpico ritualizaba la ceremonia porque a través de la versificación se celebraba la presencia de un hombre que, debido a sus cualidades atléticas, debía ser considerado como un individuo *mejor* y, por lo tanto, cercano a los dioses. A diferencia del denominado “poema íntimo” con el que la crítica suele identificar algunas composiciones de Safo (vii a.C.), esta “intimidad” habría obedecido a intereses individuales *presentados*; aunque, en diversas composiciones sáficas, los referentes pronominales se presentan intercalados subordinando el protagonismo de la intimidad. En “Las bodas de Héctor y Andrómaca”, por ejemplo, la versificación apela a instancias de emisión desde la tercera persona evidenciando su carácter colectivo.<sup>18</sup> Por otra parte, la lexicografía relaciona a los himnos más remotos - como los sumerios, acádicos y egipcios- con los himnos cristianos, sobre la base de la religión:

---

<sup>18</sup>Los epitalamios (lírica matrimonial) de Safo, contenían ejecución coral que actualizaba referencias épicas. En varios de ellos se podría interpretar la presencia de elementos intimistas aunque junto a elementos colectivos.

La tradición del himno religioso se renueva con la llegada del cristianismo: surge, a partir de S. Ambrosio, S. Gregorio Magno, etc., una serie de cantos, escritos en latín popular, que perviven a lo largo de la Edad media o que se crean en esa época (“Te Deum laudamus”, “Ave maris stella”, etc.), en alguno de los cuales aparece ya la rima. (Estébanez Calderón: 505)

Paul Ricoeur (1969), en su estudio acerca de lo que denomina “simbólica del mal”<sup>19</sup>, se refiere a la himnodia judía como documento que manifiesta la regulación de una dinámica soportada sobre diversos códigos rituales y verbales:

Al igual que los demás pueblos semitas, los judíos confeccionaron una serie de códigos: códigos rituales, Pero, si queremos descubrir la verdadera experiencia judía del pecado, no hemos de fijarnos tanto en la letra de esos códigos cuanto en su vida y en la *dirección que siguen sus transformaciones* [...] esa vida, ese dinamismo, que constituyen las fuerzas vivas, motoras de los códigos, se manifiestan en documentos distintos de ellos, a saber: en las “crónicas”, en que se nos cuentan historias de pecado y de muerte, como las crónicas relativas a Saúl y a David; en los “himnos”, donde se siente vibrar la angustia, la confesión, la imploración; en los oráculos, de que se sirven los profetas para denunciar, prevenir, amenazar; y, finalmente, en las “sentencias” o “proverbios”, que transforman en reflexión sapiencial los imperativos del código, el lamento de los salmos y el rugido de los oráculos. (303)

Ya hemos presentado el carácter ejecutivo del himno. Nos parece oportuno presentar la relación entre este y el salmo. Alberto Gonzales la Puente define salmo como:

Poema o canción sacra y, específicamente, uno de los 150 poemas de alabanza o de súplica dirigidos a Dios que integran el Libro de los Salmos incluido en la Biblia, denominado también Salterio. Los textos han sido utilizados en el canto gregoriano y como fuente de inspiración hasta nuestros días. (2003: 427)

La acción de salmodiar es definida como “cantar salmodias”<sup>20</sup>. Parece que tanto los textos de los salmos cuanto de los himnos dependieran de su ejecución. Según los

<sup>19</sup> Paul Ricoeur, en *Finitud y culpabilidad* (1969), estudia la simbolización del mito del mal a través de categorías de origen semita como la mancha, el pecado y la culpa. Incidiremos en ello para nuestra explicación de la noción de culpa en 1.2.4.

<sup>20</sup> Gonzales la Puente conceptualiza salmodia como “El canto de los salmos y las diversas formas musicales asociadas según su práctica en los ritos cristianos occidentales. Su origen es posible datarlo en el s. iv, aunque los documentos musicales más antiguos que se conservan sean de los ss. ix y x. En el canto gregoriano se distinguen normalmente tres clases de salmodia: [I] la salmodia antifonal, [II] la salmodia directa y [III] la salmodia responsorial.” (427)

estudios bíblicos del dominico Jesús García Trapiello<sup>21</sup> (1997), no existe un consenso en la literatura que delimite ambas especies; sin embargo, el religioso considera a las composiciones himnicas como “salmos de carácter himnico” (87). El investigador conceptualiza el himno como la expresión que da origen a la relación entre el hombre y la divinidad:

El himno presenta el prototipo más antiguo y más importante de la lírica en todas las religiones. “Cuando un ser humano es movido por lo santo [citando a S. Mowinckel], él grita en voz alta. El grito se desarrolla en canto extático, un himno primitivo de alabanza”. Se trata de poemas compuestos a gloria de los dioses, pues el sentimiento que los inspira y anima es la propensión a glorificar la Divinidad. (87)

Parafraseando a García Trapiello, el salmo bíblico es una oración a través de la cual el hombre de Israel *habla* con Dios. Este *hablar* fue dirigido a *Yahveh* por hombres religiosos “para alabarle, quejarse, suplicarle, darle gracias y derramar ante él cuanto tenían en su espíritu, intentando de este modo hacerle participar como protagonista imprescindible en sus vidas.” (24). El himno bíblico presenta una estructura tripartita similar a la composición poética de la trama aristotélica: introducción, cuerpo y conclusión. La primera presenta una exhortación a la divinidad; la segunda, una alabanza; y, la tercera, una afirmación... aunque esta estructura no sería unívoca<sup>22</sup>. La himnodia manifiesta la expresión del pueblo de Israel respecto de *Yahveh* y se presenta, siempre, en un contexto “vivencial favorable, cuando Dios se hacía notoriamente, fuera ello en la historia de Israel o bien en el universo circundante, lo que provocaba alegría y optimismo” (97). En cambio, la salmodia incluye en su tipología, un discurso en el que el hombre se

---

<sup>21</sup> Jesús García Trapiello, en un apartado de su *Introducción al estudio de los Salmos* (1997), aborda su objeto de estudio desde los géneros literarios. Entre los precedentes que destaca de esta perspectiva cita a H. Gunkel como “el primero en analizar, de manera sistemática y científica los géneros literarios de los Salmos.” (79)

<sup>22</sup> García Trapiello ilustra esta tripartición a partir de algunos versos del libro de los Salmos. Por ejemplo, para ejemplificar la exhortación de la parte introductoria: “Rendid a *Yahveh*, hijos de Dios, rendid a *Yahveh* gloria y poder”; la alabanza divina en el cuerpo: “Aclamémosle con salmos porque es *Yahveh* un Dios grande”; y la afirmación de la conclusión: “Su alabanza por siempre permanece”. (89-90)

encuentra en una situación de orfandad respecto a Dios. Este tipo de salmodia se denomina súplica:

El salmo de *súplica* es una oración, en forma poética, hecha a Dios en demanda de ayuda ante una situación de apuro. Este género de salmo suele ser designado con diversos nombres: “súplica”, “lamentación”, invocación. (97);

aunque, señala García Trapiello, “Tampoco es, en rigor, pura lamentación; es decir, una simple queja dolorosa [...] Más bien se trata de una invocación confiada a Dios en medio de las dificultades” (97). Por otra parte, las investigaciones de Alan Durston respecto a la literatura catequética no registra salmos en quechua. Aparentemente esta omisión se debió a los límites métricos y melódicos para la traducción de la salmodia latina (2007: 222-223)

Una referencia respecto al origen del himno católico podría ser la himnodia cristiana creada por San Efrén de Siria en el siglo iv d.C. Los estudios de José Castro Sánchez acerca de la himnodia hispánica, señalan como pionero al diácono de la Iglesia; después, a san Hilario de Poitiers y, posteriormente, a San Ambrosio, a quien lo considera “su verdadero creador”<sup>23</sup>. Richard H. Hoppin (2000), en su estudio acerca de la música medieval, señala que la música superviviente del primer milenio después de Cristo es la música sacra. Alberto Gonzales la Puente (2003), en su *Diccionario de la música*, conceptualiza música sacra como “La que hace referencia a un asunto religioso, ya sea en la iglesia o fuera de ella.” (325). Una música, desde luego, heredera de la liturgia judía, de la cual heredaría “el canto de las lecturas de la Biblia y el canto solista de los salmos con respuesta a la asamblea.” (Hoppin: 45). El musicólogo estadounidense señala como punto de partida la música compuesta en latín occidental, específicamente, de la liturgia ambrosiana de Milán. Durante las disputas religiosas contra el arrianismo, Ambrosio

---

<sup>23</sup> Castro Sánchez, José. *Corpus Christianorum in Translation. Himnodia Hispánica*. Turnhout: Brepols, 2014.

introdujo la costumbre de cantar himnos y salmos, según San Agustín “a la manera de la Iglesia Oriental”. La importancia de los himnos, cita Hoppin, radicó en la posibilidad de introducir “nuevos textos poéticos” en la liturgia; aunque su ejecución se habría practicado, más que en la Misa, “en los oficios diarios”. A pesar de ello y de que la historiografía solo asegura su autoría en cuatro composiciones, se le considera a Ambrosio como “fundador de la himnodia latina” (50). Respecto al denominado canto gregoriano<sup>24</sup>, Hoppin es de la opinión de que no existe documentación probatoria respecto de la autoría de estos cantos. Si el papa Gregorio I (590-604) hubiese compuesto alguno –piensa Hoppin– “se trataría de una pequeña proporción del repertorio total del canto llano.”<sup>25</sup> (58). Fundamentalmente, su aporte a la música sacra se hallaría en sus decisiones administrativas, como la estandarización de la música durante la liturgia. Inclusive, en su estudio, Hoppin no analiza los manuscritos del siglo x sino las versiones “tardías” debido a su carácter oficial:

En la Edad Media tardía y Renacimiento, el interés de los músicos de la Iglesia [...] se centró de forma creciente más bien en lo polifónico que en la versión cantada de los textos litúrgicos. Como resultado, parecen haberse interesado poco por mantener la pureza del propio canto. Los manuscritos y versiones impresas y, en consecuencia, las interpretaciones, se hicieron más y más corruptas. Finalmente, restaurada la integridad litúrgica de los Oficios y de la Misa tras el Concilio de Trento (1545-63) el Papa Gregorio XIII (1572-85) encargó [...] “revisar, depurar, corregir y reformar” los libros de canto [...] pero muchos de los “barbarismos y oscuridades” eran características esenciales del canto llano. Su supresión apenas corrompió el canto más de lo necesario para ajustarlo en lo posible a las convenciones del estilo vocal del siglo XVI. (64)

Por otra parte, resulta firme la opinión de Hoppin acerca de la relación entre música gregoriana y texto. Aparentemente, las melodías gregorianas no se habrían

---

<sup>24</sup> Gonzales la Puente conceptualiza el canto gregoriano como el “Canto adoptado oficialmente por la Iglesia católica romana. Se llama así por haber sido el papa Gregorio I (540-604) quien prescribió su normativa. Es uno de los cinco principales repertorios de canto litúrgico latino de la Edad Media junto con el canto ambrosiano, galicano, mozárabe y viejo romano.” (104)

<sup>25</sup> Gonzales la Puente define el canto llano como el “Canto litúrgico cristiano monofónico en ritmo libre. Los repertorios occidentales incluyen el canto ambrosiano, galicano, gregoriano, viejo romano y mozárabe; los orientales, el canto armenio, bizantino y sirio.” (104)



compuesto para soportar contenidos específicos como lo habría entendido la crítica romántica:

El que los cantos individuales intentaran expresar estados tales como angustia, dolor, resignación, reverencia o humildad es aún más difícil de creer [...] Como ya hemos visto, la centonización, o construcción de nuevos cantos a partir de giros melódicos preexistentes, es característica de varios tipos de cantos. Es evidente que este procedimiento excluye cualquier asociación estrecha con el sentimiento de los textos individuales. (104)<sup>26</sup>

Pero, así como Ambrosio introdujo el hábito de cantar himnos contra el arrianismo; siglos después, el protestantismo no fue ajeno a esta mediación. Jean Delumeau (1997) refiere algunas formas empleadas:

En un nivel subterráneo, o al menos ignorado por las autoridades religiosas y civiles, las prácticas del periodo anterior continuaron en los territorios que se separaron de Roma. Ellas eran calificadas de “supersticiones” por los hombres de la Iglesia que aceptaban hablar de ellas. Pero, en otro nivel, las iglesias protestantes debieron, bajo la presión evidente de las poblaciones, tomar ellas también a su cargo las angustias cotidianas de los fieles. De aquí resulta la proliferación, especialmente del luteranismo, de cantos oraciones contra los diferentes peligros que amenazaban la existencia humana. Ellos constituyen un equivalente simbólico de las “bendiciones” católicas. Su contenido litúrgico era incontestablemente más débil. En cambio, utilizaban la lengua vernácula, mientras que las bendiciones y los exorcismos católicos conservaban el latín incomprensible para la mayoría de los campesinos. (276-277)

En el Perú, un punto de partida para la himnodia católica que se estableció de manera oficial para su ejecución, se encuentra en las siete composiciones del *Symbolo Catholico Indiano* de fray Luis Jerónimo de Oré. A través de esta especie lírica se articulará un discurso evangelizador. Este quehacer hará de la *intensión* retórica un

---

<sup>26</sup> Contrariamente, Enrique Pilco no descarta la participación de elementos emocionales en el proceso de interpretación (subrayado nuestro) ya que ello habría significado que: “no hubo implicación emotiva de los interpretes con el tenor de los versos. Pienso que se debe distinguir en primer lugar: 1) la prescripción teórica en el uso de los cantos de 2) la práctica real de los mismos en todos sus contextos. Si las fórmulas del canto gregoriano fueron impartidas como reglas fijas en el terreno no alcanzaron la repercusión ansiada entre los indios a quienes estuvo dirigida a diferencia, por supuesto, de los usos eclesiásticos y de claustro. Justamente [...] el repertorio de cantos en quechua es precisamente la demostración que el gregoriano se andinizó por la suma de sentimientos individuales y colectivos impregnados en él.” (Conversación personal).

producto funcional, ya que su propósito será enviar un mensaje a la colectividad de los nuevos fieles.

## **1.2.- Estado de la cuestión**

Nuestro estado de la cuestión considera dos marcos de referencia: los textos contemporáneos a la himnodia colonial y los estudios modernos que abordan este corpus.

### **1.2.1.- Textos contemporáneos a la himnodia colonial<sup>27</sup>**

La *Confesión general* de Domingo de Santo Tomás (integrada en su *Lexicón, o vocabulario de le lengua general del Perú*) ha sido considerada, el único documento superviviente del inicio de la evangelización en el Perú<sup>28</sup>. El título del texto es funcional a su contenido: se trata de un confesionario y no de un himnario; sin embargo, su contenido refiere el estado de contrición que debía evidenciar el penitente ante su confesor. Asimismo, en el himno católico andino, la contrición del pecador debía evidenciarse en su alocución ante la divinidad, diría que “[...] de todos ellos mis peccados me/ pesa y me eme(n)dare dellos, y no boluere mas/ a peccar. Y ruego [...] a Dios por mi, y a vos padre ro=/gueys a Dios por mi [...]” (Taylor 2007: 19). Si bien, como veremos en el segundo capítulo, este documento, como precisa Gerald Taylor, no menciona la expresión idolatría, sí sienta un precedente para la institución del sacramento de la confesión y su relación con el “pesar” asociado a la culpa que debería instalarse en la mentalidad del hombre andino.

El *Confesionario para curas de indios* del III Concilio Limense sí refiere y enlista las diversas concepciones hispanas acerca de la idolatría andina entendida por el

---

<sup>27</sup> Otro de los textos evangelizadores fundamentales fue *Sermones de los misterios de nuestra Santa Fe Católica* de Fernando de Avendaño. García-Bedoya refiere un apunte de Pierre Duviols que dialoga con nuestro interés: “la constante amenaza del castigo” bajo la que tejió Avendaño su discurso evangelizador. (García-Bedoya, Carlos. *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial (1580-1780)*. p.160.

<sup>28</sup> Juan Carlos Estenssoro denomina primera evangelización en el Perú a la etapa comprendida entre los años 1532 y 1583; precisamente entre la llegada de Pizarro y la promulgación del tercer concilio limense. Además de la Confesión general, el historiador incluye la *Plática para todos los indios*, adjunta en la obra de Santo Tomás, como documento superviviente de esta etapa. (Estenssoro, 2003: 31-34.)

conquistador como pecado. “¿Traes dolor verdadero de tus pecados y propósito de no volver más a ellos?” (Taylor: 31). El *Confesionario* instruye, incidiendo en la verificación de un verdadero arrepentimiento del penitente.

El *Symbolo Cathólico Indiano* del sacerdote franciscano Fray Luis Jerónimo de Oré y Rojas es una obra pedagógica dirigida a la comunidad católica encargada de la evangelización en el Perú. En el apartado denominado “De la necesidad y utilidad deste nuestro *Symbolo Catholico Indiano*”, Oré revela el carácter funcional de su obra:

[...] me atreui a sacar a la luz algunos trabajos mios é metro para gloria d Dios principalméte, y rábié para vtilidad de los indios, y prouecho y ayuda de los religiosos de nuestra seraphica religiô, y de otros sacerdotes acuyas manos este humilde trtado llegare. Có el qual podrá aprovechar a los indios exhortádolos a la lectio dste Simbolo catholico indiano: y mádádo se reciba en sus parochias, y ofrezcá alabázas a nro Señor los indios cátores dlas doctrinas, é cada vn día dla semana, cátao vno dlos himnos y cátricos spirituales, segú q p cada vna de las feriasesta repartido y notado: y los niños dla escuela y los muchachos dla doctrina se crié có leche tá segura y puechosa: y séa destetados de los cátares suyos supersticiosos, dañosos y cótrarios a la fé catholica y alas costúbres honestas y loables. (Oré 1992: 200-201)

Tal y como señalamos en la parte final de 1.1, el *Symbolo* legitima el empleo del canto para fines evangelizadores a través de siete himnos compuestos por el autor. De esta manera, se presenta consecuente con las conclusiones del Tercer Concilio Limense (1582-1583), en las que se precisa que el canto servirá para el “auxilio espiritual de las almas”<sup>29</sup>. A través de una serie de instrucciones, el texto legitima el Catolicismo y la enmienda de los pecados. Algunas declaraciones himnicas -prefacios a los cantos inspirados en el *Symbolo* de San Athanasio (Beryersdorff 1993: 223)- evidencian la invocación a la culpa como tema recurrente<sup>30</sup>-. Por ejemplo, la declaración del séptimo

<sup>29</sup> GARCÍA AHUMADA, Enrique. “La catequesis renovadora de Fray Luis Jerónimo de Oré (1554-1630)”. En, *10 Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*. Tomo II (1989). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra: Navarra, 1989, 935-938.

<sup>30</sup> Según los estudios de Gerald Taylor, no existe evidencia de que las declaraciones himnicas hayan sido escritas antes o después de los mismos himnos a los que anteceden. (120)

himno, que aborda entre sus temas las penas del infierno, dice: “Spitituc Santo, aliuiio y ayuda de los cansados, ayudame pues estoy cansado con la carga de mis peccados, mucho me e cansado caminando por el camino de la maldad y peccados [...]”. (372)

Para desarrollar nuestra hipótesis, identificaremos la noción de culpa en los himnos “Feria segunda de angelorum, coelorum, atque ómnium rerum creatione. Carmen” y “Feria tertia de hominum oratione; atqne past lapsum de sus reparatione, y de annunciatione angelica: ac de Virginis laudibus. Carmen; segundo y tercer cántico, respectivamente. En nuestro segundo capítulo, estableceremos una relación intertextual entre estos himnos y nuestro objeto de estudio, con el objetivo de establecer un diálogo semántico a partir la retórica general textual de Tomás Albaladejo.<sup>31</sup> Esto nos permitirá identificar temas comunes entre el himno colonial y el himno católico andino.

Durante la primera mitad del siglo xvii, el párroco Juan Pérez Bocanegra, a través de su *Ritual formulario, e Institución de Curas* -desarrollado sobre la base del ritual romano de Paulo V- presentó un confesionario adecuado al quechua convencional sureño, con conocimiento de las “supersticiones” indígenas y dirigido a los integrantes del clero, para corregir las impropiedades en las que se había incurrido hasta la fecha durante los sacramentos (Taylor: 41). Identificaremos cómo se integra la noción de culpa en las interrogantes del confesor. Pérez Bocanegra construye un interrogatorio a través de una estrategia de seducción concentrada en los contenidos de las preguntas: “De todas estas cosas que te he preguntado, ya que no las has hecho, acordándote de tus antigüedades, ¿haslas deseado hacer en tu corazón” (Taylor: 124). Del *Ritual*, analizaremos el himno “Hanaq pachap kusikuynin” y también intentaremos establecer una relación intertextual

---

<sup>31</sup> En su *Retórica* (1991), Tomás Albaladejo explica las diferentes instancias del discurso retóricos sobre la base de categorías lingüísticas de Teun van Dijk y ciceroneanas de la retórica latina: *inventio*, *dispositio*, *intellectio* y *elocutio*. Aplicaremos las tres primeras en función de nuestro objeto de estudio, que descansa sobre el soporte de la oratoria católica.

con el “Apu Yáya Hessukcrísto”. También, como en el caso del ejercicio intertextual entre nuestro objeto de estudio y los himnos de Oré, pretendemos identificar elementos semánticos que nos permitan establecer un diálogo entre las himnodias colonial y católica andina.

### **1.2.2.- Textos modernos que abordan la himnodia colonial**

Una deducción que practica Carlos García-Bedoya en su estudio acerca de la literatura peruana durante el periodo colonial, constituirá una fuente directa para nuestra hipótesis (citaremos el porqué en el apartado de este capítulo acerca de la “heterogeneidad literaria”). Su estudio clasifica los discursos del periodo colonial en criollo y andino. El primero, emitido desde la república de españoles, tiene como protagonistas a “portavoces del clero” y, como soporte, un “discurso evangelizador”:

Uno de los mayores esfuerzos evangelizadores apuntaba a crear un corpus de textos devocionales y oraciones cristianas en quechua (u otras lenguas nativas), que pudieran arraigar en la religiosidad andina. Ello implicaba un complejo proceso de traducción, sobre todo en el sentido cultural, pues había que adaptar vocablos andinos para expresar conceptos cristianos totalmente ajenos (y además bastante complejos), como los de una única divinidad que sin embargo era al mismo tiempo tres personas, o el concepto de creación ex nihilo o comienzo absoluto del tiempo y del universo. (García-Bedoya 2000: 149)

Margot Bereyrsdorff denomina “poesía sacra en quechua” al género literario cuyo origen se encontrará en la reformulación oral de textos escritos en español. Beyersdorff propone la existencia de un periodo transformativo de carácter transcultural entre 1535 y 1567 que constituirá un sincretismo entre la “teología cristiana y el pensamiento religioso andino”. El documento más temprano de este periodo, que ofrece un conjunto de “versos sagrados de origen popular (es decir, de informantes nativos que ofrecían durante un contexto sacerdotal) sería la *Relación de los ritos y fábulas de los ingas* en el Cusco del

padre Cristóbal de Molina (¿1529?-1585)<sup>32</sup>. Beyersdorff identifica una relación intertextual entre dos textos poéticos recogidos por Molina (“Oración primera al Hacedor” y “Oración al Hacedor”) y el texto del dominico fray Luis de Granada: “Oración primera, en la qual criatura adora humildemente a su criador, considerando la grandeza de su magestad, por la qual merece ser adorado como verdadero Dios.” Este texto, señala Beyersdorff, estuvo integrado en la obra de Granada: *Segundo volumen del memorial de la vida christiana* (1567), cuya divulgación en el Cusco dataría de 1606, pero cuyo contenido se habría propalado desde 1567, en la región de labor doctrinaria de Molina.

(48). La intertextualidad descansaría en el léxico y el carácter devocional de los textos:

Este sumario de vocablos me permite decir que la súplica de Granada servía de 1) sustrato a los doctrineros para la “Oración primera al Hacedor” (Molina) y 2) de matriz para el propósito de conceptualizar y plasmar en lengua indígena la noción del divino como entidad única e incorpórea según la teología occidental. (52)

Desde la historiografía, Juan Carlos Estenssoro ha identificado una posible influencia del canto evangelizador importado desde la metrópoli a través de “uno de los pocos textos españoles de difusión popular anterior al concilio de Trento”: la *Doctrina christiana que se canta* de Juan de Avila (Valencia, 1554). A juzgar por Estenssoro, ella emula las prácticas realizadas en Castilla, en donde el aprendizaje de la doctrina a través del canto “era un método corrientemente empleado”. Esta fórmula habría sido aplicada a través de los niños en sectores de la costa peruana como Chíncha o Lima y en el norte de los andes (Estenssoro 2003: 42). En una primera etapa, el clero adoptaría elementos de la lírica quechua para la composición de los cánticos religiosos; sin embargo, esto cambiaría después del III Concilio Limense que procuró, para la composición himnica, el empleo de la métrica griega y, respecto a lo andino, tan solo la lengua nativa (que será

---

<sup>32</sup> Beyersdorff refiere que la obra de Cristóbal de Molina “contiene el corpus más grande de versos sagrados de origen popular que jamás se hubiera recopilado en la literatura cronística, puesto que consta de catorce ejemplos.” (Beyersdorff, 46)

estandarizada). Estenssoro se basa en los primeros documentos evangelizadores –como la *Confesión General* de Santo Tomás- para descartar la instalación de la noción de culpabilidad en la mentalidad del hombre andino<sup>33</sup> (tampoco precisa su inexistencia en la himnodia de Oré y Bocanegra); aunque sí, identifica el sentimiento de contrición en el otro texto que acompaña la publicación de Santo Tomás: la *Plática para todos los indios*.

Durante el sacramento de la penitencia, el indio:

cruza el umbral entre su pasado de inconsciencia [...] y un futuro en el cual se convierte en el dueño de su salvación, reconociendo a su señor (*appoymi*) y creador (*ruraqueymi*) y dirigiéndole un acto de contrición pero sin pronunciar el nombre de Dios:

Oh señor mío, vos soys mi señor y criador, Hasta agora no os he conocido, y assi (adorando los ydolos) os he mucho enojado. De aquí adelante me emendaré, y nunca más peccaré [...] (62)

Dados los primeros esfuerzos para la instalación del catolicismo en el Perú, apoyados sobre la base de la *Instrucción que se ha de tener en la Doctrina de los naturales* (1545) –texto firmado por el obispo de Lima, Jerónimo de Loayza (Estenssoro: 33)-, se presentó el concepto de “un destino dichoso en el más allá” (55); es decir, la posibilidad de alcanzar la salvación a través del sacramento de penitencia.

Como hemos señalado en nuestra introducción, José María Arguedas es quien publica la recopilación del padre Jorge Lira en la que se encuentra nuestro objeto de estudio. En su análisis preliminar, Arguedas describe los cánticos, analiza su estructura y

---

<sup>33</sup> Estenssoro señala que la “noción de culpabilidad, unida a la de pecado mortal, no es realmente introducida entre los indios considerados inocentes, ni siquiera se busca encontrar una traducción para hacerla figurar en el diccionario.” (Estenssoro: 67). Por otra parte, el historiador anota que el “debate sobre la confesión indígena estaba ligado al hecho [de] que los indios no pecarían mortalmente [...] Efectivamente en el Lexicón no existe ninguna entrada para *culpa*. Tan solo aparece *culpar* traducido como *rayconi* pero que tiene el sentido de atribuir ser la causa pero aparentemente sin matiz de culpabilidad [...]”. (Estenssoro: 63). Ciertamente, el debate acerca de la confesión procuró la redención y salvación de la población indígena; pero consideramos que la existencia de la contrición –entendida como el “arrepentimiento de los pecados motivado por la caridad hacia Dios [...]”, según san Juan Crisóstomo (en Delumeau, *La confesión y el perdón*, 1992: 47)- implicaba, por lo menos, una instancia en el proceso de la asunción de la culpabilidad. El mismo santo Tomás, según Jean Delumeau, “es un contricionista”. Para él, como para sus predecesores, nunca hay remisión de pecados sin contrición de amor.” (47). Tampoco consideramos la inexistencia de la noción de culpabilidad debido a la inexistencia de un vocablo quechua que la refiera de manera literal.

origen, y establece una relación entre himnos incaicos y católicos. Postula el encuentro de dos discursos sobre la base de la comparación entre la estructura e ideología de los himnos recogidos por el cronista indígena Juan de Santa Cruz Pachacuti y la estructura de la poesía castellana del siglo xvii (16). Identifica diálogos entre los discursos bíblico e himnico-colonial y, finalmente, se arriesga a proponer una autoría indígena-culta de uno de los himnos recopilados<sup>34</sup>. Acerca de los elementos ideológicos, precisa que los himnos coloniales estuvieron cubiertos por un nuevo sentimiento de culpa, aunque presentada con fines estéticos y no evangelizadores:

[...] el autor, a juzgar por el mérito de los mejores himnos, compone mediante los atributos propios de la inspiración artística [...]: su fe religiosa intensa y la incitación que en sus posibilidades creadoras causa la hermosísima lengua aprendida [...] ¿Cómo explicar de otro modo, la aparente crueldad con que, valiéndose de instrumentos tan puramente autóctonos, como la estructura del verso incaico y del más depurado e influyente léxico quechua, infundieron en el creyente indio pavorosos temores y sentimiento de culpa tan desmedidos? (17)

Para Jesús Lara (1979) no existe solidez en la tesis arguediana del origen hispánico de los himnos católicos porque no se puede descartar la instrucción lírica y quechua de los sacerdotes españoles, “aunque seguramente sin igualar en calidad ni en efectos a los himnos autóctonos” (112). El crítico boliviano diferencia entre himnos coloniales y precoloniales a partir de la consideración del *jailli* incaico y del católico. En el primero, el yo poético adora a un ser (Wiracocha); en el segundo, “se duele” de no obrar correctamente, “de tener que huir de la presencia divina, abrumado por sus pecados e indignidades, acabando por rogarle que le convierta en adorador de su grandeza” (117). Sin embargo, como advierte Beryersdorff (225), si revisamos el diccionario de Diego

---

<sup>34</sup> Arguedas se refiere al himno “Jesus ruraquey”, recopilado por José M. Farfán en la misma colección que estudiamos. Arguedas considera que la concisión de este cántico es similar a los himnos de Santa Cruz Pachacuti y sobre la base de esta comparación opina que debió haber sido escrito por “algún quechua sólidamente convertido al catolicismo, y participante de las duras condiciones del indio a poco de haber mudado de condición”. (Arguedas, 18)



Gonzáles Holguín, el haylli es conceptualizado como “Canto regocijado en guerra, o chacras bien acabadas y vencidas.” (122).”, y no como canto religioso. La coincidencia entre Lara y Arguedas estribaría en la presencia de sentimientos asociados al dolor (temor, culpa, indignación por los propios actos) en los nuevos himnos religiosos. Coincidirá con aquello, también, Edmundo Bendezú Aybar (1993), quien en su estudio acerca de la literatura quechua, contrasta los cánticos prehispánicos con los hispánicos. Y aunque su análisis lírico no considera elementos formales, opina que los himnos católicos presentan, también, una nueva emoción contra la mentalidad del hombre andino:

Los nuevos himnos, compuestos en lengua quechua por los predicadores educados en la teología de las universidades virreynales, se estremecen con un oscuro sentimiento de culpa jamás conocido antes y con la convicción del poco valor de la vida humana y del profundo desprecio por su bajeza, que llegan al punto más álgido de la nada existencial la figura del dios crucificado, impotente ante la crueldad humana, es el mejor símbolo del nuevo destino del hombre conquistado [...] (xxv).

Alan Durston (2010) presentan una clasificación bipartita de la himnodia católica andina. La himnodia colonial denominada de “Tipo 1”, en la que se encuentran las composiciones de Oré y Pérez Bocanegra: himnos cuya preocupación gira en torno a la explicación de la doctrina. Y, por otra parte, la himnodia post-colonial que denomina de “Tipo 2”, en la que considera las composiciones anónimas de *Tesoros religiosos en Castellano y Qquichua* (1834), “primer libro importante del siglo XIX que contiene himnos nuevos [y que] se imprimió en Cusco” (2010: 150): cantos que

Son esencialmente imploraciones íntimas y directas a Dios, Cristo o a la Virgen con poco contenido doctrinal o narrativo. El hablante se presenta a sí mismo como un pecador indigno y humillado, culpable de los sufrimientos de Cristo y la Virgen. (150)<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> El crítico precisó que el sentimiento de culpa no sería excluyente de los himnos de los siglos xvi y xvii, sino que solo estaría “mucho más presente en los himnos tardíos” (Conversación personal).

Abdón Yaranga Valderrama (1994), en su estudio respecto a la evolución del harawi, precisa que una de sus formas de aculturación fue el yaraví y considera al “Apu Yáya Hessukeristo” como un ejemplo de ello<sup>36</sup>; sin embargo no analiza el himno (aunque especifica la salvedad de no pretender desarrollar un análisis literario (15). Pero respecto a los tipos de harawi que identifica sobre la base de las crónicas coloniales podríamos establecer una analogía macroestructural entre nuestro objeto de estudio y el harawi iv: “Padre Santo Domingo”, cántico recogido en 1971 y que se entona para Santo Domingo de Guzmán, “patrón de la comunidad de Huancaraylla [Ayacucho]” (23). Esta analogía se basa en la presencia de una sintaxis sencilla, el léxico desprovisto de elementos catequizadores, el sentimiento de contrición o el discurso implorativo. Consideramos que vale la pena citarlo para un posterior estudio filológico y eventual análisis intertextual:

[1] Qam taytayta/ serevinayta/ padre Santo Domingo.

(A ti, Padre mío,/ en vez de servirte/ padre Santo Domingo.)

Auqayquitam / severirqani/ padre Santo Domingo.

(A tu enemigo /serví,/ padre Santo Domingo.)

[7] Qam taytayta/ munanayta/ padre Santo Domingo.

(A ti, Padre mío,/ en vez de amarte/ padre Santo Domingo.)

Auqayquitam/ munarqani/ padre Santo Domingo.

(A tu enemigo/ amé,/ padre Santo Domingo.)

[13] Huchaymanta/ pampachaway/ padre Santo Domingo.

(Por mis pecados,/ perdóname,/ padre Santo Domingo.)

Sonqollayta/ tasnuykuway/ padre Santo Domingo.

---

<sup>36</sup> Yaranga Valderrama, Abdón. *El tesoro de la poesía quechua*. Madrid: Ediciones De la Torre, 1994, pp. 37-39.

(A mi existencia ardiente/ descanso dale,/ padre Santo Domingo). (23)

Corresponden a Enrique Pilco Paz (2014) los estudios etnomusicológicos más recientes de la himnodia cuzqueña.<sup>37</sup> En el texto adherido a su publicación musical, Pilco Paz opina que los cánticos en quechua deben considerarse himnos porque sus estrofas son “regulares” y se cantan “sobre una misma melodía”. Considera que la versificación está “inspirada” en la poesía del Siglo de Oro español; sin embargo, musicológicamente, algunos cánticos tendrían la forma del harawi, la qashua y el huayno, las dos primeras de origen prehispánico. Para Pilco, nuestro objeto de estudio se sustenta en el harawi:

Si analizamos la superposición del contenido del texto sobre la forma musical, encontramos que los versos a la pasión de Cristo y los de significado litúrgico se sustentan en el harawi. Es el caso de Apu yaya Jesucristo o Pisi sunqu oveja por ejemplo. (6)

Pilco refiere esta relación sobre la base de las *Ordenanzas de la ciudad del Cuzco*, título XXVII “De las parrochias” que estableció el virrey Francisco de Toledo. Esta referencia historiográfica dialoga con su acepción respecto al elemento prehispánico desde la obra del cronista Bernabé Cobo (1895: 232, libro XIV cap.XVII t. IV), quien considera que “En Arabis referían sus hazañas y cosas pasadas y decían loores al Inca” (8). Asimismo, precisa el apunte del padre fray Diego Gonzales Holguín quien señala que “agora se ha recibido por cantares deuotos y espirituales” (9). El etnomusicólogo subraya las emociones patéticas que generaban y genera el canto de los himnos católicos, y, de nuevo, acude a nuestro objeto de estudio para ejemplificar su hipótesis:

Antaño practicado por músicos especializados hoy toma cuerpo en la voz de devotos solitarios o en conjuntos, que recurren a la música para hacerse escuchar

---

<sup>37</sup> Entre algunas, su tesis doctoral *Des voix dans la pénombre. Le catholicisme cuzquéen à travers les hymnes religieux en quechua. Musique, religion et société dans les Andes du XXe siècle* (2002), su artículo “Maestros de capilla, mestizaje musical y catolicismo en los andes del sur” (2005) y su colección de grabaciones de campo, *Himnos religiosos en quechua. Música tradicional de la región Cuzco* (2014). Esta entrega musical, recopila la investigación etnográfica y musicológica que el autor ha realizado durante más de dos décadas.

por las divinidades, estimulando un sentimiento de cercanía que cuanto más hondo es este las lágrimas brotan, tornando la interpretación musical en una experiencia mística. Como una cantora que al evocar el sentimiento que le embargaba interpretar los cantos en quechua me refería en 1998: “Forzosamente lloramos, porque creemos en Dios. Ahora estamos existiendo, este año estamos existiendo pero para los otros años capaz ya no”. Por ello esta práctica no puede ser entendida únicamente como un acto musical sino sobre todo como un gesto espiritual. El himno Apu yaya Jesucristo lo evidencia durante las misas y veladas musicales al Señor de los Temblores, con mayor fuerza en Semana santa y Corpus Cristi. (5)

Respecto al lugar que ocupa el “Apu Yáya Hessukcristo” en la liturgia actual durante las misas celebradas en el Cusco, Pilco precisó su funcionalidad:

En todo caso no forma parte del rito de entrada o introito de la liturgia, que se acompaña en español con cantos post Concilio Vaticano II. Otro es el caso de la ofrenda musical al Señor de los Temblores de lunes santo, que tiende a comenzar con “Apu yaya Jesucristo” [...]. A la pregunta de si "durante la liturgia, este himno ¿cumpliría algún rol especial?" La respuesta es que sí, porque es un canto ligado en Cusco al culto del Señor de los Temblores y toda misa en su honor no puede prescindir de él. Sin embargo no tiene un lugar específicamente asignado en el antifonario o partes musicales de la misa. Por lo general tiende a ser entonado durante la comunión. (Conversación personal).

El musicólogo peruano José Quezada Macchiavello publicó el 2004 un libro que cataloga los manuscritos de la música barroca del seminario San Antonio Abad del Cuzco. Quezada Macchiavello analiza la música sacra del Cuzco colonial y ofrece su punto de vista a propósito de la himnodia colonial en quechua. Aborda el tema de las fiestas religiosas organizadas por las cofradías durante doscientos cincuenta años en el Perú. Asimismo, se refiere a un corpus no estudiado a plenitud en el que incluye a los himnos católicos: “Queda mucho por indagar sobre la música de las fiestas religiosas andinas; especialmente sobre [...] ciertos himnos y villancicos festivos que se cantaban en las procesiones” (52). Por otra parte, en lo que denomina una reinterpretación estética de los cultos católicos (específicamente, la reinterpretación de Cristo), Quezada precisa las emociones culposas que habrían acompañado este proceso:

En los Andes, el Cristo resucitado, triunfante, caló menos que el Cristo lacerado y doliente. Quizá, el sentimiento trágico del indígena estuvo más conectado a la Pasión que a la Resurrección; también al sentimiento de culpa, que sirvió mucho para sustentar emotivamente la conquista espiritual. Asimismo, no es extraño que un pueblo trágico interpretara como castigo divino desastres naturales como los muy frecuentes temblores y terremotos que asolaron el Cusco (1650) y Lima (1667 y 1746). Por ello, seguramente, el culto al Señor de los Temblores es de enorme importancia en el Cuzco y el Señor de los Milagros, en Lima. (79-80)

### 1.2.3.- Heterogeneidad literaria y totalidad contradictoria

La “heterogeneidad literaria” es una categoría propuesta por Antonio Cornejo Polar en su artículo “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural” (1977). El crítico peruano amplió su propuesta en su ensayo “Literatura peruana: totalidad contradictoria” (1982) con la categoría “totalidad contradictoria” y, también lo hizo, en su obra *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994).<sup>38</sup> La “heterogeneidad literaria” ha resistido una serie de análisis hasta la actualidad<sup>39</sup>; su identificación implica el hallazgo de diferencias en un objeto o hecho social. Cornejo aclara, en su primer ensayo, cuáles son estos elementos y cómo se identifican:

A través de un análisis simple del proceso literario, que permita distinguir la producción, el texto resultante, su referente y el sistema de distribución y consumo, cabe precisar la distancia que separa a las literaturas homogéneas de las heterogéneas y determinar, consecuentemente, las variaciones en el tratamiento crítico que les corresponde. (11)

La “heterogeneidad literaria” se presenta como un fenómeno comunicativo en el que participan una serie de elementos relacionados con su ejecutor, campo referencial y

---

<sup>38</sup> La categoría de heterogeneidad ha sido aplicada a lo largo de los años con éxito en los estudios literarios. No solo resultó clave para ejemplificar la visión de José Carlos Mariátegui en cuanto al Indigenismo, sino para que las letras andinas recuperaran su autonomía como registro de referentes de mundos representados. Su aplicación en las diversas manifestaciones culturales, como la pintura, por ejemplo (81) revela la polifonía de los discursos.

<sup>39</sup> La Real Academia de la Lengua Española considera lo heterogéneo como aquello compuesto “de partes de diversa naturaleza” (Sitio oficial en la Internet).

consumidor. A diferencia de productos literarios en los que se identificaría, más bien, su homogeneidad, es decir, la familiaridad entre los elementos participantes,

Caracteriza a las literaturas heterogéneas, en cambio, la duplicidad o pluralidad de los signos socio-culturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene por lo menos un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto. (12)

La “heterogeneidad literaria” es una categoría aplicable a los productos verbales cuyos elementos comunicacionales pertenecen a sistemas contradictorios. Entre ellos, Cornejo destaca, por ejemplo, el sermonario de la evangelización colonial. Desde la voz oficial en este periodo, la “república de españoles” –como lo ha señalado Carlos García-Bedoya- se producirán discursos dirigidos a la comunidad andina, constituyéndose el fenómeno de la heterogeneidad:

El polo criollo de la sociedad virreinal, la república de españoles, era el punto de partida de este discurso evangelizador, siendo sus portavoces directos criollos o peninsulares integrantes del clero. Constituye así una peculiar expresión de lo que Antonio Cornejo Polar denomina literaturas heterogéneas: sus destinatarios pertenecen al ámbito indígena y se emplean generalmente las lenguas nativas, pero los productores pertenecen a la cultura metropolitana-criolla, lo mismo que el mensaje ideológico y los referentes aludidos (aunque es posible que integren elementos referenciales autóctonos). Por cierto, los receptores indígenas no conforman una mera entidad pasiva: más bien motivan la selección, por parte de los productores, de un conjunto de recursos formales y temáticos afines a su sensibilidad. (García-Bedoya, 2000: 148)

Demostraremos, más adelante, que los himnos católicos en quechua forman parte de las literaturas heterogéneas del Perú porque como productos verbales están soportados sobre la base de más de una cultura. Entre la composición y recepción del “Apu Yáya Hessukcrísto” convergen elementos pertenecientes a sistemas diferentes. El patrón de convergencia más evidente es el de la articulación de dos códigos distintos: el quechua y el español. Pero existen también -por lo menos- cuatro elementos discordantes respecto a esta himnodia: un autor textual español o criollo, un locutor personaje andino, un ejecutor

textual<sup>40</sup> andino y un conjunto referencial de Occidente: el Catolicismo (aunque también habrían referentes andinos). En nuestro tercer capítulo, incidiremos acerca de esta interactividad entre elementos de sistemas diferentes que hacen del himno católico andino un texto paradójico de las letras peruanas.

La “totalidad contradictoria” es una categoría que dialoga con la heterogeneidad. Antonio Cornejo Polar la postuló en su artículo “Literatura Peruana: totalidad contradictoria” (1982). El debate literario en el Perú fue encendido por la visión marxista de José Carlos Mariátegui que consideró a las literaturas colonialistas como antinacionales. La literatura nacional deberá tener “vínculos con lo popular y con lo indígena” (42). Sin embargo, tal y como señala Cornejo Polar, Mariátegui establece una salvedad respecto de las contradicciones internas de la literatura peruana, factor que lo moviliza a señalar que esta no sería “orgánicamente nacional” (43). Sobre la base del “proceso de la literatura” ensayado por Mariátegui en sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), Cornejo critica la literatura peruana postulada por José de la Riva Agüero, una literatura que le otorgaba “exclusividad a la literatura culta escrita en español” (40). La consideración de la literatura prehispánica por la historiografía literaria con Luis Alberto Sánchez, Jorge Basadre y Augusto Tamayo Vargas, representó, para Cornejo Polar, un paso importante para reinterpretar la literatura peruana desde la categoría de “pluralidad” y no desde la categoría de “unidad”:

La imagen de la literatura peruana como un único sistema suficientemente integrado no resiste el peso de la evidencia contraria; esto es, la verificable existencia de varios sistemas y de su muy alto grado de autonomía. Basada en la pura observación empírica, que señala por ejemplo la obvia diferencia entre nuestra literatura culta y las literaturas en lenguas nativas, igualmente nuestras por cierto, esta interpretación se funda explícita o implícitamente en la categoría de pluralidad. (43)

---

<sup>40</sup> Consideramos al indio cantor como “ejecutor textual” a partir del reconocimiento del canto como un acto que se ejecuta o actualiza en el *aquí y ahora* de la ceremonia lírica y litúrgica.

Un ejemplo de esta reinterpretación se encontrará, según Cornejo, en el yaraví de Mariano Melgar. Su intimismo, distanciado de los ideales patrióticos de la cultura criolla durante el proceso emancipador, revela la legitimidad de la existencia de otras vidas, otras culturas que subyacen bajo los versos melgarianos. El yaraví de Melgar evidencia otro Perú y con él, la reinterpretación del Perú como una pluralidad de Perúes; y con ello, una pluralidad de literaturas. Cornejo Polar entenderá la pluralidad de la literatura peruana como una objetivación que dialoga con otras objetivaciones producidas desde los estudios de las Ciencias Sociales en el Perú:

Pero si bien la parquedad de la teoría que subyace en las investigaciones de esta índole podría hacer pensar que se trata en el fondo de una simple estrategia metodológica, lo cierto es que cabe remitir tales trabajos a determinados diagnósticos que las ciencias sociales han elaborado sobre la sociedad peruana, desde la tesis dualista hasta la del desarrollo desigual y combinado de los polos hegemónico y subordinado de nuestra sociedad, con lo que adquiere consistencia reflexiva, aunque en un orden que no es el de la literatura propiamente tal. La pluralidad literaria sería así no más que la reproducción, en un plano específico de la superestructura, del carácter desmembrado de la sociedad peruana. (43)

Si el yaraví de Mariano Melgar refracta una cosmovisión propia de un *sistema* que se opone al de la literatura de la emancipación, pese a su contemporaneidad, la totalidad solo es entendida por Cornejo sobre la base de esta oposición:

son precisamente las contradicciones las que garantizan la existencia y acción necesaria de los términos que las componen: son, por así decirlo, la naturaleza misma de la totalidad. (46)

El caso de la literatura de la Conquista será un *sistema* ilustrativo de la pluralidad. Pero, no solo por su carácter “disgregado” y “heteróclito” (46), sino por las relaciones que componen sus productos:

Algunas [relaciones] son virtuales y no requieren materializarse en el contacto efectivo entre dos sistemas literarios, pues derivan del condicionamiento común que los hilvana no empuja su mutuo desconocimiento, como sucede ejemplarmente en la literatura de la Conquista; otras relaciones, en cambio, son reales y en esa medida pasibles de comprobación empírica, según puede



observarse en las literaturas heterogéneas, de manera singularmente clara en el indigenismo, cuya producción hace coincidir y contender, hasta en el interior de un texto, fuerzas que proviene de universos socio-culturales disímiles y hasta opuestos. (47)

Será fundamental, entonces, situar nuestro objeto de estudio como producto de un *sistema* de los diferentes que cohabitan en la literatura peruana y que está relacionada con la historia de la sociedad peruana. Pero también como un producto metodológicamente abordable desde las relaciones fácticas que la componen y que, históricamente, tendrían su lugar en la sociedad peruana colonial o post-colonial.

Si la “heterogeneidad literaria” se presenta como un proceso comunicativo, la “totalidad contradictoria” lo hace como un objeto constitutivo. O como el producto resultado de ese proceso comunicativo en el que intervienen elementos de culturas diferentes que construyen la contradicción. El “Apu Yáya Hessukcrísto”, producto que podríamos denominar himno católico o himno andino, soporta su contradicción a partir de la pluralidad de sus partes, las mismas que podríamos enumerar en un ejercicio de imaginario semántico: canto católico, harawi, Dios, Wiracocha, hucha, pecado... elementos pertenecientes a sistemas culturales diferentes. Esta pluralidad presenta dos escenarios: el prehispánico y el hispánico. La subordinación de aquel bajo este último establecerá una dinámica de subordinación entre colonizador y colonizado. Estos elementos constitutivos del “Apu Yáya Hessukcrísto” (productor occidental u occidentalizado, lengua reelaborada, receptor indígena o mestizo, referente católico con intersticios andinos y sistema de distribución y consumo asociado a las instituciones coloniales) presenta al himno católico andino como producto de uno de los “sistemas” que constituyen la “totalidad contradictoria” denominada literatura peruana.

Juan Dejo Bendezú (1988) se ha aproximado a esta contradicción en las sociedades coloniales procurando una revisión del enfoque de la Historia de las

Mentalidades que, según su criterio, se ha aproximado a las sociedades “resultantes” de la colonización, bajo el “criterio de ilogicidad”. Para ello Dejo Bendezú critica un apunte de Le Goff respecto a la “lentitud de la historia”. El historiador francés considera la mentalidad como “un fenómeno poco cambiante” (99). Dejo expresa su desacuerdo ya que en las sociedades que se encuentran en un contexto de colonización “sucede justamente lo contrario” debido a la irrupción de procesos cognitivos ajenos en espacios que sostienen los propios:

La reelaboración de los esquemas mentales por parte de los grupos en transición manifiesta diversas posturas, quizá, distintos “proyectos”. El resultado, de carácter colectivo, muchas veces sufre el peso de una constante contradicción [...] El mundo moderno es el que más acelera el proceso cambiante, asegurando la nulidad de cualquier criterio clásico [...] La contradicción implica el enfrentamiento, el antagonismo y dialéctica entre dos verdades: la “verdad” moderna es la que legitima un lugar en la sociedad moderna. La “verdad” antigua es “ilegítima”, “anacrónica”; debe ser rechazada. (99)

#### **1.2.4.- La noción de culpa**

Nos parece pertinente señalar cómo abordaremos la noción de culpa para otorgarle lógica social a nuestra hipótesis. Presentaremos, primero, su origen *simbólico* planteado desde la “fenomenología de la confesión” de Paul Ricoeur; y, luego, la explicación de su empleo católico desde el concepto de miedo, planteado por Jean Delumeau y otros investigadores.

Paul Ricoeur (1969) ha abordado el fenómeno de la culpa desde sus orígenes orientales. Para explicarla, establece una diferenciación entre mancha, pecado y culpabilidad, a las que, además, considera, estadios de la dialéctica de la culpa. La mancha es conceptualizada como “algo que infecta por contacto”. El hombre interiorizó una consciencia de lo impuro que resultó ineludible y que precede a toda racionalización. Esta consciencia imperaba una retribución; sin embargo, a pesar de los esfuerzos por conciliarla, “subsiste la intuición inicial de una consciencia de mancha” que legitimará el sufrimiento. “De esta manera, -señala Ricoeur- bajo la acción y el signo de la retribución,

todo el mundo físico quedó incorporado al mundo ético [...]” (273). Por otra parte, el filósofo encuentra en la confesión babilónica un atajo para explicar la transición de la mancha al pecado. A través de la súplica para el desencantamiento se incorporan las nociones de transgresión e iniquidad:

Desátame de este hechizo [...] porque hay en mi cuerpo un encantamiento maligno, una enfermedad impura, y la transgresión y la iniquidad y el pecado, y porque se ha adherido a mí un espectro malo. (296)

La noción de pecado implica el examen de consciencia y la subordinación. A través de una dinámica verbal sobre la base de la apelación, Ricoeur identifica un sentimiento de “angustia” y “desamparo”: “¿Llamar? No oyen. Y esto me abruma. ¿Gritar? No responden. Esto me oprime.” Esta dinámica se presenta como un precedente de “la confesión hebrea, en forma de letanía”:

Señor, mis pecados son numerosos mis faltas son graves/ ¡Dios mío, mis pecados son numerosos, mis faltas son graves./ Dios, a quien conozco, a quien no conozco, mis pecados son numerosos, mis faltas son graves./ ¡Que tu corazón se apacigüe, como el corazón de la madre que me dio a luz! ¡Como la madre que me parió, como el padre que me engendró, que se apacigüe! (298)

El sentimiento de orfandad se explica a partir de una ausencia de Dios. Esta es factible debido a una ruptura provocada por el hombre. La ruptura de una alianza que será asumida como falta, pecado. La distancia entre Dios y el hombre se legitimará a través del uso de la palabra profética en la cultura hebrea; esa distancia generará “inseguridad” y “angustia”. Finalmente, la consciencia de haber cometido una falta explica la representación de Dios a través de su cólera. Ricoeur considera medular esta dinámica para diferenciar el pecado del resultado de su “interiorización” y “personalización”; es decir de la culpabilidad. La dirección ético-religiosa de la culpabilidad se sostiene sobre la consciencia del escrúpulo. Para el fenomenólogo, la culpa evidencia dos instancias: la

separación y la reintegración; pero una reintegración cargada de simbolismo de pecado y mancha:

La culpabilidad designa el momento subjetivo de la culpa [...] consiste en tomar conciencia de su [fragilidad] [...] Lo esencial de la culpabilidad está contenido ya en germen en esa conciencia de verse “cargado”, abrumado de un “peso”. Eso es lo que fue y será siempre la culpa: el mismo castigo anticipado, interiorizado y oprimiendo ya con su peso la conciencia; y como el miedo es, desde su origen, el vehículo de la interiorización de la mancha misma, a pesar de la exterioridad radical del mal, la culpabilidad es un momento contemporáneo de la misma mancha. (366-367)

Por otra parte, la Historia de las Religiones ha explicado la categoría de “culpabilización” a través del concepto moderno de miedo. Jean Delumeau (1989) aborda la instalación del miedo en la mentalidad occidental a partir de sus particularidades: el miedo a la peste, a los soldados que retornan de la guerra, el miedo a Dios. Es este último miedo el que nos convoca. El historiador francés aborda el problema desde la creencia en un dios vengador: “la idea de que la divinidad castiga a los hombres culpables, es, indudablemente, tan vieja como la civilización” (341). El miedo a Dios está particularmente presente en los discursos del Antiguo Testamento:

Los hombres de Iglesia”,- señala Delumeau- debido a unos acontecimientos trágicos, se sintieron más inclinados que nunca a aislar aquella idea en los textos sagrados y a presentarla a las muchedumbres inquietas como la explicación última que no se puede poner en duda. (341)

Durante las pestes europeas (siglos xiv y xix), las interrogantes acerca de su origen incluían, como una de sus respuestas, la que impartía la Iglesia católica: la cólera de Dios. Dios podía presentar simbólicamente su venganza contra los hombres a través de los fenómenos geográficos, astrales o podía emplear a sus brujos malignos: “[...] Dios, irritado por los pecados de toda una población, había decidido vengarse; convenía pues, aplacarle haciendo penitencia.” (203). Juan Carlos Estenssoro, respecto de lo que denomina primera evangelización en el Perú (1532-1565), señala la estrategia que la

Corona asumió para enfrentar al poder señorial de los encomenderos. A partir de la década de 1540, la Corona había puesto la mira en la conversión de los antiguos curacas para persuadir a la masa indígena y hacerlos, simultáneamente, soldados del Rey. Una masa que había experimentado la violencia de la conquista pudo haber procurado una necesidad imperiosa de protección:

Al mismo tiempo, la necesidad de una respuesta inmediata a la enunciación de la fe para evitar ser tenidos por infieles, hará que muchos de ellos [de los curacas] hagan remontar su conversión al momento fundador de la nueva sociedad, a los hechos de Cajamarca. En una situación de crisis, violencia, enfermedades y severa mortandad es también probable que quienes se convirtieron lo hiciesen para poder beneficiar de la protección providencial de Dios que aparecía acompañado de todas esas circunstancias nefastas, consideradas por unos y otros como pruebas de su ira divina. (38)

Esta protección providencial a la que se refiere el historiador peruano parece dialogar con el sentimiento de seguridad que estudia Jean Delumeau en las sociedades occidentales de antaño y que encuentra entre sus explicaciones histórico-sociales la protección contra los peligros del más allá:

La Iglesia católica y, a partir del siglo xvi, las iglesias protestantes se esforzaron por orientar, cada vez más, los rezos y las súplicas de los fieles hacia la preocupación por la salvación eterna: el peligro principal que los amenazaba se hallaba después de la muerte y no acá abajo. Esta pastoral evidentemente provocaba angustia y hubo que equilibrarla con contrapesos tranquilizadores. Uno de ellos fue la presencia angélica en el momento de la agonía. [...] Pero no bastaba con escapar del infierno. Incluso para los que estaban salvados existía el riesgo –según la creencia católica– de una estancia más o menos larga en el purgatorio, presentado por la pastoral, durante mucho tiempo, como un “infierno provisional”. De ahí la necesidad de encontrar el medio de acortar i de suprimir el tiempo de purgatorio –el propio y el de los allegados. Las indulgencias constituyeron la respuesta a la gran inquietud suscitada por el purgatorio. La inflación de la respuesta estaba a la medida del alza de la angustia. (1996: 25)

Javier Meza Gonzales (2008) articula la institucionalización de la culpa a través de la noción de miedo con el que la Iglesia católica se empoderó en Occidente durante el imperio romano. Conceptos relacionados con cualquier signo de extraversión (la risa, por

ejemplo) sería considerado contrario a la salvación por los “médicos del alma”. San Agustín, ordenado sacerdote el 391, y otras autoridades eclesiásticas, legitimaron este sentimiento estableciendo un sesgo con la religión grecorromana y promoviendo el carácter unánime del Cristianismo:

En efecto, para Agustín de Hipona la grandeza que tuvo Roma no debía atribuirse a sus dioses, que eran demonios, sino “al Dios Verdadero” [...]. También, mientras que los filósofos del mundo clásico se inclinaban y defendían la religión como algo individual, los cristianos hicieron del pecado su mayor preocupación, y una cuestión colectiva motivo de exculpación en un principio pública, y en cuyas iglesias al frente se encontraban los obispos, quienes representaban la misericordia de su Dios e imponían las penitencias para lavar las culpas. El obispo pregonó que su autoridad provenía de Dios y se ejercía en este mundo y en el más allá, y se veían a sí mismos como ejecutores de Cristo y sucesores de los apóstoles. (68)

Por otra parte, identificamos un diálogo soportado sobre la base de la represión, entre el estoicismo católico que señala Meza (que tiene un precedente en el contexto de las “invasiones bárbaras” del siglo iii (66) y el concepto de “*contemptus mundi*” (el desprecio de los bienes materiales por su naturaleza transitoria)<sup>41</sup> abordado por Delumeau, y que tuvo su apogeo durante el siglo xvii (272). En el primero, Javier Meza destaca la política católica que significó la austeridad laica traducida en el aporte al clero. Para ello, Meza refiere al historiador Edward Gibbon:

Gran parte de la riqueza pública y privada se dedicó a las especiosas exigencias de la caridad y devoción y la paga de los soldados se entregó generosamente a inútiles multitudes de uno y otro sexo que sólo podían argüir a su favor los méritos de la abstinencia y la castidad. (66)

---

<sup>41</sup> Joan F. Cammarata, en uno de sus estudios acerca de la Santa Teresa de Ávila, identifica al *contemptus mundi* como un concepto que se encuentra en la tradición filosófica del consuelo. Entre los pensadores citados se encuentran san Jerónimo y san Agustín, pensadores cristianos del siglo iv d.C.: “*Epístola consolatoria y contemptus mundi: el epistolario de consuelo de Santa Teresa de Ávila*”, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Florencio Sevilla y Carlos Alvar. Madrid: Editorial Castalia, 2000. 1: 301-308.

En el segundo, Jean Delumeau declara que sus investigaciones acerca de las mentalidades religiosas han tenido el peso del pensamiento agustiniano que desarrolló el tópico del pecado original en Europa:

Mi camino a través de los textos culpabilizadores me han revelado asimismo cuán importante ha sido anteriormente la doctrina del *contemptus mundi*, que la pastoral ha hecho salir progresivamente de los monasterios donde había sido elaborada para difundirla entre el conjunto de los fieles. Se la puede resumir así: somos concebidos en la impureza, nacemos en los gritos y las lágrimas, vivimos en la inquietud, el sufrimiento y el pecado, morimos en la angustia y nos podremos en la tumba. [...] el discurso sobre el *contemptus mundi* estaba ya en el origen de la literatura y la iconografía macabras. Pero ya Emile Male había afirmado –y en mi opinión con razón– que las danzas macabras eran unos sermones. Además, no se sabe quizás lo suficiente, hablando cuantitativamente, es decir, en términos de publicaciones, que el apogeo del tema del *contemptus mundi* se sitúa en el siglo xvii. (1997: 271-272)<sup>42</sup>

La historiografía ha explicado una serie de conceptos para entender los hechos de la sociedad occidental y los de las sociedades occidentalizadas. Existe, por lo menos, un precedente en la investigación peruana que ha abordado la noción de culpa en el imaginario andino. Desde la Sociología, Gonzalo Portocarrero (1986) estudia este elemento de la subjetividad histórica a través de las crónicas mestiza y española. El contexto fundamental que analiza corresponde a “los hechos de Cajamarca”. Portocarrero aborda la culpa en la mentalidad indígena a través de la noción de castigo. Postula que, en el contexto de “los hechos de Cajamarca”, el Inca consideró al otro como controlador del trueno (yllapa) y que ello justificó su subordinación y ulterior rendición. Portocarrero denomina a esto “castigo sin culpa” y señala su patente en el instante inmediato del estruendo del arcabuz: <sup>43</sup>

Sonaron los truenos, se vio el fogonazo. Un instante de pasmo. Las miradas se dirigen a un Atahualpa también estupefacto, que no sabe dar razón de lo ocurrido. Viene el ataque y todo se convierte en pavor, locura y pánico [...] Los indios vieron en su miedo y pasmo no su temor a lo desconocido sino la intervención de un dios mucho más fuerte que los suyos. La resistencia era, pues, imposible y la

<sup>42</sup> “Mentalidades religiosas en el Occidente moderno. Balance de una investigación”. Lima: Revista *Lienzo* N° 18, 1997.

<sup>43</sup> Portocarrero, Gonzalo. “Castigo sin culpa, culpa sin castigo”. En: *Debates en Sociología*. N° 11. 1986.

agresividad no tenía sentido. Los indios no fueron vencidos por los españoles sino por la fatalidad de su propio destino. Los españoles eran instrumentos de un dios que venía a cobrar sus culpas. Los indios, por tanto, deberían reverenciar el yugo que venía a sujetarlos. (76)

Guamán Poma de Ayala, sugiere Portocarrero, configura una trinidad constitutiva de un solo Dios asociado al rayo (Yllapa) y al que los indios de la segunda generación rendían culto. El padre era considerado justiciero y el hijo, caritativo; pero la justicia estaba acompañada por el sufrimiento: yayan runa muchochic (su progenitor, el que hace sufrir al hombre). El dolor sería entendido por Guamán Poma como connatural a la existencia y no requeriría de un pecado original.<sup>44</sup>

Es visible, en la cita anterior<sup>45</sup> [el pasaje de la crónica de Guamán Poma], la idea de que la vida del hombre depende enteramente de un dios que persigue y alimenta, al que hay que temer y adorar. La justicia de dios es el sufrimiento del hombre. No hay el concepto de una inocencia primordial, además; el hombre no necesita ser culpable para ser perseguido. El hambre, el cansancio, el dolor, la falta de libertad, la dominación pueden ser entonces castigos merecidos o agresiones de dios. La idea de un castigo sin culpa personal está presente en forma atenuada en la tradición cristiana donde es conceptualizada como el pecado original. Pero también está presente, y con más fuerza, en la tradición andina. (79)

Para el cronista ladino, el Incanato sería también escenario de una dinámica pecado-castigo. Y el imperio de Pachacútec representaría su más elevado nivel. Precisa Portocarrero que el comportamiento incaico: mundano, idólatra e incestuoso, repercutiría, según Guamán Poma, sobre los “indios sencillos”, quienes padecerían culpas ajenas:

---

<sup>44</sup> En su “primera generación del mundo” Guamán Poma ya exponía nociones de pecado y castigo contra los hombres debido a su *desconocimiento* de Dios (*Nueva Corónica y Buen Gobierno*, folio 23.).

<sup>45</sup> “La idea que tiene Guamán Poma de las creencias de los primeros indios revelan bastante bien la asociación entre el Dios cristiano y el fuego. Asociación que él atribuye a los antiguos pero que muy probablemente era parte de la mentalidad popular de su época. “Tanyan los yndios antiguos conocimiento de que había un solo Dios, tres personas. Desto decía así: que el padre justiciero, su progenitor, (el que hace sufrir al hombre) el hijo caritativo (su Iiijo el que tiene compasión de los liombres); el menor hijo que dava y aumentava salud y dava de comer y embiava agua del cielo para darnos de comer y sustento, su hijo menor. el que da la vida y comida para el bien de la tiumanidad. Al primero le llamava Yayan Illapa (su padre, el rayo); el segundo, Cliaupi Churin Illapa (su Iiijo del medio, el rayo); el quarto le llamava Sullca Churin Illapa (su hijo menor. el rayo). Questos dichos tres personas eran y creyyan que en el cielo era tan gran inagcstad y señor del cielo y de la tierra y así le llainavan yllapa. Y después por ello los lngas sacrificaron al rrayo y temieron muy mucho” (Portocarrero, 79)



La noción de culpa no tiene que ver tanto con faltas personales como con las del soberano. Este concepto parece andino. En la tradición cristiana, en cambio, la culpa o es original o es individual, pero, en ningún caso, es atribuible al conjunto de inocentes súbditos de un mal rey. (81)

La presencia española, legitimada pero criticada por el cronista mestizo, tendría su justificación en la “culpa objetiva” que los indios habrían de pagar (82). Por otra parte, uno de los sacrificios en la cultura andina, recoge Portocarrero, converge con esta culpa que la comunidad andina asimilaba como proceso natural. Este sacrificio recibía la denominación de “Capac hucha” (“Gran culpa”) y se realizaba a través del entierro de un hombre y una mujer que estaban vivos. Existía una tradición de la “culpa objetiva” (telúrica) sacralizada a través del rito (85). Portocarrero entiende deleznable el límite entre el imaginario prehispánico de la “culpa objetiva” con la mentalidad que gobernó el hecho de la conquista:

aceptar la posibilidad de un castigo sin culpa es aceptar la dominación, significa resignarse ante la explotación. Es ver en el agresor un ser todopoderoso y juzgar sus actos como inevitables, aun cuando se sea la víctima. (86)

Otro acontecimiento que podría marcar un derrotero en la historia religiosa de la Colonia en el Perú es subrayado por Miriam Salas Olivari (2005) en su estudio acerca del miedo a la excomunión<sup>46</sup>. Se trata del fin de la resistencia religiosa que había emprendido Manco Inca en Vilcabamba. Una resistencia que pretendió recuperar la religión prehispánica contra el Cristianismo entre 1536 y 1545:<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Salas Olivari, Miriam. “El miedo a la excomunión en la sociedad colonial. Huamanga en el siglo xvii”. En: *El miedo en el Perú*.

<sup>47</sup> En su breve abordaje “Miedos más precisos”, Jean Delumeau se aproxima a lo que podríamos deducir como el “miedo al indio hispanoamericano”. Un miedo debido a la resistencia emprendida contra el Catolicismo en las colonias hispanas: “Rebelándose en varias ocasiones contra los españoles desde el siglo xvi hasta el xviii [...] los indios de México y Perú se sabían amenazados en su identidad más profunda por la cultura de los conquistadores y, sobre todo, por el bautismo, el catolicismo y las liturgias de los misioneros europeos. De ahí las repetidas retiradas a zonas de montaña, sus repentinos ataques a las poblaciones de colonización y de cristianización, sus violencias durante las rebeliones contra los religiosos, contra las iglesias, contra las campanas, contra las imágenes cristianas, etc.” (Delumeau, 1989: 244-245). El historiador del miedo apela a los estudios de Nathan Watchel: *La visión des vaincus. Les indiens du*

Los partidarios de Almagro El Mozo asesinaron a Manco Inca en 1545. El nuevo Estado monárquico absolutista no tuvo entonces ningún obstáculo de sus representantes para instaurar su poder en la región, basado en la imposición de un Dios único en el que todos debían creer, y de un solo poder del que todos sus habitantes debían depender. Se buscó unificar el credo, disminuir la disparidad de culturas y controlar en forma definitiva a la población vencida, con el fin de borrar aquellos valores tradicionales que Manco Inca reclamaba. (En Rosas Lauro, 2005: 55)

La noción de culpa en los estudios de Jaime Valenzuela Márquez se remite a la suscripción de dos concilios eclesiásticos fundamentales: el IV Concilio de Letrán (1215-1216) y el Concilio de Trento (1551). Para el historiador chileno, la culpa se inserta en la América colonial dentro de un proceso de aculturación a través de la obligatoriedad del sacramento de la confesión. Esta aculturación tendría su soporte en el Concilio de Trento. La dinámica estimulaba que el penitente -en palabras del obispo Alonso de la Peña Montenegro (1668)- “sienta un rechazo manifiesto de los pecados cometidos, un arrepentimiento por haber ofendido a Dios, acompañado por la intención de no reincidir en ellos.” La confesión se presentaba como una estrategia para la salvación de un penitente sumido en emociones que lo iban a predisponer a su inserción religiosa y social ya que para la Corona no podía existir súbdito sin conversión (Estenssoro, 36); y para ello, la prédica encontraría un sitio en la confesión:

Estando «contrito», abatido psicológicamente por este sentimiento de culpa, el penitente debe someterse a un examen introspectivo personal, con el fin de recordar los pecados mortales —la confesión de faltas veniales es facultativa— y las condiciones en que los cometió. (40)

Oficializada la confesión auricular, se legitimaba el sentimiento de culpa durante la dinámica confesor-feligrés. Esta oficialización tendrá su versión en el Perú con la asimilación de las conclusiones del Concilio de Trento a través del III Concilio Limense

---

*Pérou devant la conquête espagnole* (París, 1971) y de *Apocalypse et Révolution au Mexique, La guerre des cristeros 1926-1929* (París, 1974).

en 1583; entre ellas, la creencia en el pecado original, la confesión anual y la existencia del purgatorio. Es así como la Iglesia católica legitimó el sentimiento de culpa en Indias a través del sacramento de la penitencia. Ello tuvo su sustento en la redacción de la doctrina cristiana, confesionarios especializados y el “primer manual de confesión — *confesionario*— sudamericano” (Valenzuela, 43). La evangelización se viabilizará a través de un ejercicio de catequización oficial cuya aplicación implicaba la confesión auricular y la exteriorización del arrepentimiento.

### **1.2.5- La relación entre “mentalidad” y subordinación indiana**

EL aporte investigativo que se ha ofrecido desde la Nueva Historia es copioso<sup>48</sup>. Nacida en Francia, a fines de la década de 1920 durante el periodo crítico que padeció Europa entre las guerras mundiales, sienta su perspectiva investigativa sobre la base de la concepción de Historia que plantearon Lucien Febvre y Marc Bloch desde la Escuela de los Annales.<sup>49</sup> Además de sus fundadores, los nombres más notorios de esta historiografía concentrada en el hombre como su objeto de estudio (y no en los “personajes históricos”) son los de Georges Duby, Robert Mandrou, Michel Vovelle, Jean Delumeau y Jacques Le Goff. Entre los aportes americanistas más difundidos se encuentran los de Antonio Acosta, Bernard Lavallé, Pierre Duviols y Frédérique Langue. Es considerable la cantidad de investigadores peruanos —por lo general, historiadores— que han emprendido estudios desde esta corriente o familiarizados con ella. Mencionaremos a aquellos autores cuyos trabajos han sido funcionales para nuestra investigación sin el deseo de etiquetarlos como investigadores “de las Mentalidades”: Juan Dejo Bendezú, Gonzalo Portocarrero, Claudia

---

<sup>48</sup> Al respecto, revisar “La historia de las mentalidades” de Philippe Aries. En: *La nueva historia*. Series Diccionarios del saber moderno: las ideas, las obras, los hombres. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1988.

<sup>49</sup> El vocablo Annales se empleó en referencia a la revista que, como apuntan Jacques Revel y Roger Chartier, fue siempre la “incitadora” de este nuevo enfoque historiográfico: *Annales*, que vio la luz en 1929 por la confluencia de la amistad entre los historiadores Lucien Febvre y Marc Bloch. (Revel y Chartier en *La nueva historia* (1988), p. 27.

Rosas Lauro, Miriam Salas y Juan Carlos Estenssoro.<sup>50</sup> Desde su origen, la Historia de las Mentalidades evolucionó junto a otras disciplinas como el Psicoanálisis. Claudia Rosas Lauro (2005) recuerda cómo Bloch y Febvre emprendieron, desde la Historia, estudios acerca de “elementos psicológicos de carácter colectivo”; cómo Freud, se acercó a la Historia para explicar los “orígenes” de elementos de “la mente humana”, y cómo estas aproximaciones permitieron una apertura epistemológica hacia el ejercicio de nuevas disciplinas como “la psicohistoria, la historia de lo imaginario y la historia de las mentalidades.” (16)

Juan Dejo Bendejú, en “Mentalidades: teoría y praxis para su aplicación a la historia del Perú”<sup>51</sup>, uno de los ensayos pioneros respecto de las “mentalidades” y su aplicación en el Perú, considera que, antes de hablar de “mentalidad”, se debería hablar de “mentalidad colectiva”, y que este vocablo nos remitirá a los diferentes aspectos de la cultura (Dejo 1998: 97). Para efectos de nuestro análisis, entendemos la himnodia colonial y la de herencia colonial, como representaciones de un proceso histórico cuyo estudio no puede evadir las variables de la subjetividad. Dejo Bendejú establece un diálogo entre las mentalidades colectivas y sus representaciones. Estas se evidenciarían en productos culturales –algunos de ellos de soporte verbal- que revelan la mentalidad del hombre en la historia:

En primer lugar: el vínculo entre las “mentalidades y los fenómenos psicológicos individuales y sobre todo, colectivos, nos lleva a plantear los estudios dentro del nivel de la subjetividad. Es en este espectro que el universo de las imágenes o representaciones existentes al interior de los individuos significa el foco de atención del estudioso de las mentalidades. A partir de ello, hallamos cierta coherencia en la idea de que todo indicio humano puede revelarnos el bagaje

---

<sup>50</sup> Frédérique Langue, historiadora francesa de significativa contribución en los casos venezolano, mejicano y brasileño, en su selección bibliográfica de lo que considera los “estudios [americanistas] más pertinentes” que se han realizado en el campo de la Historia de las Mentalidades y la antropología cultural, considera los aportes de otros investigadores peruanos como Waldemar Espinoza Soriano, Carlos Aguirre, María Emma Mannarelli, Carmen Salazar y Ana Sánchez. (“La historia de las mentalidades y la américa colonial. Selección bibliográfica”, En *REDIAL: Revista Europea de Información y Documentación sobre América Latina*, N°4, París, 1994, p.108)

<sup>51</sup> En: *Boletín del Instituto Riva-Agüero*; nro.15. Lima, 1988.

mental. Los fantasmas pueden observarse en los epitafios y en las fórmulas jurídicas o epistolares, en los pórticos de las iglesias o en las tumbas, en los sermones o en las protestas, en las crónicas o en los grabados y pinturas. Pues imagen no es una representación, sino también un ideal. (102)

El quehacer de las Mentalidades no implica el abordaje del individuo sino del sujeto social. Partiremos de la noción de “mentalidad” propuesta por Michel Vovelle (1993),<sup>52</sup> quien sostiene que esta corriente ha evolucionado hacia una “historia de las actitudes, de los comportamientos y de las representaciones colectivas inconscientes [...]” (En Quiroz 1993: 234)<sup>53</sup>. Apelaremos a este concepto para señalar que el texto del himno católico andino que estudiamos evidencia actitudes, comportamientos y representaciones mentales de carácter colectivo.

José María Arguedas, en su estudio a la colección Lira-Farfán, solo considera himno épico al “Kkhaoakk Wiñay”; en cambio,

Todos los demás infundirán el terror por la muerte y el pecado; el gran temor a Dios, la fe en Jesucristo, exigente y paternal, y un amor nuevo, a la Virgen María y al Niño Jesús, convicciones y sentimientos que son las bases de la nueva religión que sostendrá al antiguo habitante peruano durante el período de la servidumbre, permitiendo y consagrando al mismo tiempo la vigencia de tal situación. (16)

Alan Durston, después de más de medio siglo, registra la entonación del “Apu Yáya Hessukcrísto” en diferentes contextos como la misa, fiestas dedicadas a Cristo (Señor de Huanca, Señor de Coyllur Riti y Señor de los Temblores) y otras celebraciones, más bien de carácter profano (148). Su vigencia y diversificación nos permite considerarlo parte de la cultura católica vigente en los andes. Esta supervivencia y diversificación impulsa a que la literatura indague en torno a las ideas, creencias o actitudes que soportan su texto. Nuestras indagaciones no nos han permitido considerar a

---

<sup>52</sup> Desde esta noción ha partido Claudia Rosas Lauro sus estudios acerca de los fenómenos mentales de carácter colectivo en el Perú.

<sup>53</sup> “Ideologías y mentalidades. Una clarificación necesaria”. En QUIROZ, Francisco. *Introducción a la historia: antología de lectura*. Lima: Universidad Nacional mayor de San Marcos, 1993.

nuestro objeto de estudio como un himno colonial. Se caracteriza, en términos de Carlos García-Bedoya, como un “discurso evangelizador”. Enrique Pilco asegura que el cántico “tiene una antigüedad que muy bien podría situarse en el siglo xviii y quizás antes” (conversación personal). El contraste que establece Carlos García-Bedoya entre los discursos del periodo colonial nos permite ubicar al himno católico andino dentro del circuito de producción del clero criollo ya que se trata de la objetivación de los intereses de “aquellos sectores sociales profundamente occidentalizados” (77)<sup>54</sup>

Los estudios de José Antonio Maravall (1990) acerca del barroco como concepto histórico presentan al hombre europeo del siglo xvii como un sujeto de mentalidad contradictoria. Maravall apunta cómo las masas experimentaron la crisis socioeconómica y simultáneamente fueron atraídas por el clero y la monarquía a través del carácter festivo del barroco<sup>55</sup>. La estética del temor identificada por Maravall converge con los estudios de Delumeau respecto al carácter colectivo de la “pastoral del miedo”, que a lo largo del siglo xvii “se verá potenciada con el recurso a una estética barroca orientada a cautivar psicológicamente y a provocar determinados sentimientos entre los espectadores.” (Valenzuela, 43). Esta consciencia de dominación del barroco europeo nos permiten establecer una analogía con la consciencia barroca indiana: la crisis de valores de un sector del clero del siglo xvii (los doctrineros) y su apelación al miedo y a la fiesta a través de la subordinación de los nuevos feligreses.

---

<sup>54</sup> Carlos García-Bedoya no ubica el “discurso evangelizador” como una vertiente (género) del discurso criollo; aunque sí lo considera producto de ese universo. (147)

<sup>55</sup> “Este otro cariz se pode de manifesto en las ocasiones en que se produce –en arte, en literatura, en política, en la guerra- una aproximación a la Iglesia, a la monarquía, a los más altos señores [...] El carácter de fiesta que el Barroco ofrece no elimina el fondo de acritud y de melancolía, de pesimismo y desengaño [...] Pero si se ha de partir de la experiencia penosa de un estado de crisis, como venimos diciendo, y el Barroco la ha de reflejar, también, no menos obligadamente, a fin de atraer a las fatigadas masas y promover su adhesión a los valores y personas que se le señalan, esos otros aspectos refulgentes y triunfalistas tienen que ser cultivados.” (Maravall, 1990: 322)

Uno de los estudios fundacionales de Antonio Acosta Rodríguez<sup>56</sup>, “Religión, ideología y colonización en América (siglos xvi-xvii)” (1982), explica la estrategia de instalación de dinámicas culturales a partir de un particular concepto de “ideología”:

Según esta tercera acepción, se trataría de la utilización, no siempre de forma premeditada, por parte de un sector social o de una comunidad entera, de sus propias expresiones en el terreno de las ideas, para justificar o legitimar ante otro conjunto social comportamientos o intenciones manifestadas en los terrenos social y económico. Esta utilización suele realizarse, con frecuencia, mediante la religión, valiéndose quien la realiza del fuerte ascendiente que tiene en todas las sociedades. (4)

Por otra parte, Acosta Rodríguez, en su ensayo “Religiosos, doctrinas y excedente económico indígena en el Perú a comienzos del siglo XVII” (1982), entre las labores desarrolladas en las instancias de las diócesis, parroquias, doctrinas de indios, provincias de las órdenes religiosas, especifica la importancia del sector eclesiástico más comprometido con el indio:

La trascendencia de la figura del doctrinero, aun constituyendo el escalón inferior de la estructura administrativa eclesiástica. A él le estaban encomendadas las funciones de la conversión del indígena a la religión católica mediante instrucciones que describían, a veces con detalle, cómo proceder y, en general, debían adaptar la adaptación de los indios a la cultura europea. (Vargas Ugarte, 1951, vol. II). (2)

Acosta, en su ensayo “Los clérigos doctrineros y la economía colonial (Lima, 1600-1630)” (1982), ilustra la compleja subordinación indiana que se fundó sobre la base de una economía ilegítima impulsada por los frailes criollos en las doctrinas de indios, jurisdicciones de población indígena en las que la Iglesia había ordenado el desarrollo de la cristianización a través de los concilios limenses (Vargas Ugarte 23). Este sistema económico paralelo al oficial, que enriqueció a los doctrineros y flageló a los indios,

---

<sup>56</sup> La copiosa obra de Acosta incluye, entre otros, los siguientes títulos pertinentes a nuestro estudio: “La Iglesia en el Perú colonial temprano: Fray Jerónimo de Loayza, primer obispo de Lima” (1996), “La reforma eclesiástica y misional (siglo XVIII)” (2000), “La lenta estructuración de la Iglesia 1551-1582” (1999), “Dogma católico para indios: la versión de la Iglesia del Perú en el siglo XVII” (2001).

facilitó comportamientos económicos sobre la base de la relación “colonizador-colonizado” (Acosta, 1989: 123). Asimismo, Bernard Lavallé desarrolla un trabajo parecido en su ensayo “Las doctrinas de indígenas: núcleos de explotación colonial (siglos xvi-xvii)” (1993). Su estudio gira en torno a la economía que los frailes aplicaron en las doctrinas. Esta economía que degeneró la labor evangelizadora y que repercutió en la percepción del indio respecto al Catolicismo, ya

que la nueva religión formaba de modo cabal parte integrante del nuevo sistema social y económico que se les imponía, pues el comportamiento de quienes estaban encargados de transmitírsela no difería a menudo del que tenía el encomendero, el corregidor, el hacendado o el minero. (Lavallé 289)

Acosta presenta una lectura respecto a los móviles originados por las disputas internas entre las diferentes facciones del clero. Después de las guerras civiles, la lucha institucional por el excedente indígena había relegado al clero de indios a no tener participación “en el ámbito de la producción y circulación de bienes y dinero”. Solamente el clero urbano cobraría por el ejercicio de los sacramentos y, se beneficiaría por el cobro más notable: el “del clero de indios, que se encargaría de su evangelización” (119), el mismo que quedó reservado para los encomenderos. En cambio, a los doctrineros les estaba

prohibido llevar este tipo de obvenciones, quedando reducidos, en términos legales, al ámbito de la distribución a expensa de su salario o sínodo, de algunos indios de servicio y de las limosnas voluntarias de los indios. (119)<sup>57</sup>

Estas eran las condiciones legales en las que los doctrineros debían interactuar con la comunidad de indios. Acosta precisa que este relego habría resultado en consecuencias adversas para el sistema colonial y, sobre todo, para el indio:

---

<sup>57</sup> La constitución vigésimo octava del primer concilio limense indica a los perlados provisos y vicarios que “moderen y taseen” lo que se le debe dar a los doctrineros anualmente y, debido a que “los religiosos no han de recibir salario de dineros por la doctrina” el encomendero le sustente de materiales y ornamento “para que diga misa”. (Vargas Ugarte, 23)



El razonamiento de las autoridades españolas para justificar esta discriminación era que la limitación de la actividad económica de los doctrineros se encaminaba a conseguir que prestasen mayor atención al culto y cuidado de los indios que a sus propios negocios y, sobre todo, que no los agraviasen en materia económica. Pero lo cierto es que, con esta limitación, se contribuía a reservar la capacidad productiva indígena para que pudiera satisfacer las exigencias de estos otros sectores primados en el reparto de su excedente: los encomenderos, con el tributo; el alto clero, con los diezmos; los mineros, para los que se terminó reglamentando la mita; y la Corona que participaba en todas las parcelas. (121)

A través de las “Causas de Capítulos” –documentación que revela las acusaciones de los indios contra los abusos de los doctrineros entre 1600 y 1630, particularmente en la sierra norte y central- Antonio Acosta ha demostrado que entre los clérigos existió una tendencia a subordinar económicamente a los indios a través de actividades económicas de carácter ilegítimo:

A comienzos del siglo xvii, pero con toda seguridad desde mucho antes, los curas de indios en el virreinato del Perú participaban ampliamente en los procesos económicos desde la misma esfera de la producción de mercancías. Básicamente tomaban parte en los sectores tradicionales de las comunidades andinas: el agropecuario y la manufactura textil, añadiendo otras actividades productivas llegadas con la conquista europea, como eran la elaboración de carbón, de pólvora, de pan, etc... (124)

De acuerdo con las denuncias indias estudiadas por Acosta, entre las actividades comerciales que degeneraron las prácticas religiosas en las doctrinas, podríamos enumerar: el cobro por los sacramentos, la fundación de cofradías y el cobro por sus bienes y productos textiles, el cobro en plata por las ofrendas a los muertos, la exigencia de ofrendas para la participación en festividades eclesiásticas, entre otras. Todo este sistema económico paralelo al sistema lícito, encontró a los doctrineros como impulsores de circuitos demográficos que Acosta clasifica en tres niveles:

En primer lugar, un volumen que se puede suponer escaso se intercambiaba en cortas distancias [por ejemplo, a través del incumplimiento del trueque por alimentos] Pero, en la mayoría de los casos, las mercancías circulaban a mayor esca[la] por los circuitos regionales, con uno de los puntos finales en los mercados urbanos [...] En este nivel los doctrineros se ocupaban de los “circuitos cortos de

algunas mercancías” como artículos alimenticios [...] Estos circuitos regionales servían para que los curas completaran el ciclo mercancía-dinero, llevando hasta las comunidades, de vuelta [velas, vino, tejidos de paño] Estos productos eran vendidos a los indios, con lo que algunos doctrineros se convertían en activos agentes en el ámbito del intercambio. Por último, otros participaban aún a mayor escala en circuitos interregionales. Esto quedaba reservado a los que tenían negocios de cierta altura, como era el caso de Núñez Teborio, en Llata [Huánuco], quien había enviado a su sobrino a Cuzco<sup>58</sup> con más de 20, 000 varas de ropa. (135)

El análisis de Antonio Acosta revela que la relación de subordinación económica tuvo su soporte en la coacción física, “el ascendiente que la religión y el sacerdote ejercía sobre los indios”, aunque también en “la sola figura del doctrinero”, cuya influencia sobre sus indios, en general, los mostraba “prestos a trabajar sin pedir contraprestaciones”. (138)

Como adelantamos líneas arriba, también Bernard Lavallé aborda esta problemática. A través de casos documentados durante los siglos xvi y xvii, presentados en ciudades importantes de la economía virreinal como Lima, Cusco, Charcas, Quito o La Plata, revelan las actitudes subversivas de los curas criollos que buscaron, contra toda advertencia, el enriquecimiento ilícito en desmedro de sus funciones evangelizadoras. Si Acosta emplea el término “pleitos” como referente de las acusaciones documentadas en las “Causas de Capítulos” del Archivo Arzobispal de Lima, Lavallé apela al de “quejas” para referirse, entre otras fuentes, a las cédulas del Archivo General de Indias, que confirman esta tendencia delictiva del clero criollo. Entre estos abusos se podrían enumerar la falta de predicación en quechua, el empleo de los indios en los telares, obrajes, en la venta de productos y servicios religiosos, el amancebamiento o los abusos sexuales. Lavallé aborda las denuncias que el cronista Felipe Huamán Poma de Ayala

---

<sup>58</sup> Si bien, este es el único “pleito” referido por Acosta que involucra al Cuzco, respecto de esta economía de la subordinación, su inclusión dentro de un círculo interregional merece un estudio detallado que nos ayude a rastrear la “mentalidad andina” que contextualizó el sistema de producción, distribución y consumo del himno católico del Cuzco.

articula a través de su *Nueva Corónica y buen Gobierno*: “Los doctrineros obligaban a mujeres y niños a tejer la lana de sus rebaños en los obrajes mientras que los varones estaban encargados de vigilar las sementeras de los sacerdotes o de cuidar de su ganado”.

El americanista presenta denuncias contemporáneas a las del cronista que corroboran esta tendencia:

Los testimonios a veces sospechosos del viejo cacique vienen corroborados por muchas y diversas fuentes, en lo que dice de las doctrinas. Así, en cuanto a los obrajes, el obispo de Trujillo no vacila en escribir en 1647 que en su diócesis las casas de los curas, los cementerios y hasta las iglesias estaban ocupadas por los telares [...] Diez años más tarde, el célebre alcalde del crimen Juan de Padilla denunció que un mercedario tenía setenta telares en su pueblo y empleaba a ciento cincuenta personas, de las cuales no había una que supiese el *Pater noster* [...] asimismo se podrían citar los casos de los agustinos de Sinsicap en la diócesis de Trujillo [...] o de los mercedarios de un pueblo de la misma zona, cuyo representante había llegado al capítulo provincial con doscientas mantas valoradas cada una en cuarenta o sesenta pesos, según el obispo [...]. (271)

Los esfuerzos de la misma metrópoli por controlar las conductas de los doctrineros no tuvieron efectividad por las vías legislativa o reglamentaria:

Por ejemplo, una cédula del 5-IX-1668 recordó al arzobispo de Lima todo lo que estaba prohibido a los doctrineros, pero se siguió practicando de manera notoria, especialmente entre los religiosos que, según decía el texto, más que otros suscitaron esas quejas. Los obrajes, las faenas del campo, los trajines, las ofrendas obligatorias, el encarcelamiento de los indios por sus curas, los azotes, los grilletes o la exposición en los rollos y cepos, la pesca de las perlas en algunas regiones, todo estaba terminantemente prohibido, como decenas de textos en el pasado lo habían precisado [...] En conjunto, por no decir en totalidad, nada iría a cambiar y esas prescripciones reales como las anteriores seguirían siendo letra muerta. (274)

Este afán enriquecedor no solo trastornó el salario asignado a los frailes criollos (en muchos casos, hasta triplicándolo) sino que tergiversó los actos religiosos. Por ejemplo, los memoriales enviados por los curacas de Tarma y Vilcashuamán denunciaban una serie de prácticas ilegales realizadas a través de las diversas instancias cuya función genuina debió haber sido la evangelización:

Señalaban como los religiosos utilizaban el menor pretexto para sonsacar dinero a los feligreses indígenas. Cuanto más solemne era una fiesta, más dinero pedían. El alférez o pendonero que organizaba la ceremonia, así como el que encabezaba la procesión (el capitán de procesión) tenían que pagar veinte pesos, unas ofrendas de las cofradías y otra de un real por cada indígena que se apuntaba en el padrón de confesión. El día de difuntos, la mayor ceremonia del año, se exigía cuatro reales de cada indígena y más de los forasteros que pagaban un peso, y todos los sacramentos eran con un recargo notable. Para cada entierro, además del precio de la misa se exigían doce pesos de la herencia del muerto (A.G.I. Lima 17). (273)

Según Lavallé, quizá el carácter transitorio del capítulo (tres años) de los frailes criollos en las doctrinas motivó su urgencia por el enriquecimiento y el desinterés por la catequesis<sup>59</sup>:

Muchas veces, después de su nombramiento el nuevo doctrinero pensaba primero en sacar al máximo provecho de su cargo, pues sabía que sólo permanecería poco tiempo. Trataba de recuperar el dinero gastado cuando había tenido que negociar su nuevo puesto con plata. El virrey duque de la Palata calificaba al nuevo doctrinero de *pastor hambriento*, deseoso antes de todo de satisfacer su codicia [...] Pocos años después, dos testimonios, uno del Alto Perú y otro quiteño, lo confirman. El obispo de Santa Cruz censuraba la situación en las doctrinas franciscanas de Pocona en las que, por los repetidos traslados de frailes, la gente indígena estaban en el abandono espiritual y material más desolador [...]. (284)

Miriam Salas Olivari (2005) ha estudiado el poder de la encomienda y la legitimación de la sociedad criolla impulsada por la familia de Antonio de Oré, cuyo hijo, Jerónimo, lograría legitimar a través de la oficialidad de su obra:

En su libro *Símbolo católico indiano*, Luis Gerónimo de Oré recogió el orden estamental europeo y lo trasladó a la América indiana. Fundamentó la estratificación social americana en la voluntad divina y la tiñó de un fuerte providencialismo, reemplazando en el primer peldaño a la nobleza europea por el grupo conquistador de capitanes y soldados encargados de realizar la virtud, administrar justicia y constituirse en el modelo de las demás personas con sus actos y costumbres. A ellos los seguía el clero, que propagaría la fe entre los infieles y administraría los ministerios. Finalmente, al final de la pirámide, colocaron a los indios conquistados [...]. (57)

---

<sup>59</sup> Lavallé cita también casos en los que la permanencia no aseguraba el desarrollo de la labor religiosa: “Incluso no era extraordinario encontrar religiosos que pagaban [...] a otros sacerdotes para ocuparse de la doctrina mientras ellos se pasaban la mayor parte del año en Cuzco o Lima [...]. (285)

No funciona la himnodia colonial de Jerónimo de Oré, sin la idea de una sociedad estamental que protegió a la estirpe criolla a través del clero y que, a través de instituciones como la encomienda, protegida por el cabildo, marginó a la “república de indios”:

Los encomenderos, conscientes de su poder e independientemente de cualquier evaluación del estado en el que se encontraban sus indios, gustaban diferenciarse de los que no alcanzaban sus privilegios y buscaron reforzar su condición, situación y ventajas mediante el cristianismo del que hacían alarde. Así pues, elevaron su prestigio social al manifestar abiertamente su cristianismo. Paralelamente, la ejecución de numerosas obras pías al interior de la “república de españoles” otorgó a estos señores una gran reputación social, aunque para colocarse en el pináculo de la estructura social jamás favorecieran al indígena y, por el contrario, fueran contra el más elemental principio cristiano. En esencia, su práctica del cristianismo fue superficial, de fachada, y solo se movió al interior de la “república de españoles”. (Salas, 59)

El carácter evangelizador del “Apu Yáya Hessukcrísto” nos permite considerarlo como un producto heredero de la himnodia colonial. Pero esta herencia se encontraría con otro sustrato andino que habría intervenido en la producción musical desarrollada en las doctrinas de indígenas. Ahí, los maestros de capilla tuvieron el deber de componer música evangelizadora que estableció una subordinación fraile criollo-feligrés indígena paralela a la subordinación colonialista de carácter económico.

## CAPÍTULO II

### LEGITIMIDAD DE LA CULPA EN LA HIMNODIA COLONIAL

La Contrarreforma fue una reacción política de la Iglesia católica durante el siglo xvi para contrarrestar las ideas protestantes de la Reforma impulsada por Martín Lutero a través de sus 97 tesis (1517). La literatura acerca de este acontecimiento la relaciona con el Concilio de Trento (1545-1563), un conjunto de sesiones en las que las autoridades católicas discutieron las protestas contra la doctrina y decretaron sus soluciones. Esta respuesta eclesiástica se extendió hasta América a través de los concilios celebrados en Lima y México que funcionaron para la evangelización. Ya hemos anotado, líneas arriba, que las conclusiones del Concilio de Trento legitimarán el sentimiento de culpa en Indias a través del sacramento de la penitencia. Claudia Rosas Lauro, quien, como hemos apuntado, ha estudiado algunos fenómenos históricos desde la subjetividad colectiva en el Perú <sup>60</sup>, considera la obra de Jean Delumeau, *El miedo en Occidente*, como “el primer intento de sistematización del estudio del miedo en la historia” (2005: 16). El miedo a Dios, estudiado por Delumeau, explicará la instalación de la culpa en la mentalidad europea, que, como revisaremos, tuvo su origen y protección a través de la Iglesia Católica. El I Concilio Limense (1551-1552) oficializó el aprendizaje de las lenguas aborígenes para la evangelización. Con esta decisión, los instrumentos catequéticos traducidos al quechua y otras lenguas viabilizaron la aplicación del uso de estas lenguas en textos de carácter litúrgico que acompañaban las nuevas celebraciones religiosas en

---

<sup>60</sup> Claudia Rosas Lauro ha compilado una serie de ensayos en sus libros *El miedo en el Perú, siglos XVI al XX* el 2005, *El odio y el perdón en el Perú, siglos XVI al XXI*, el 2009. *Nosotros también somos peruanos. La marginación en el Perú. Siglos XVI al XXI*, el 2011.

Indias. Uno de estos discursos católicos en lengua quechua fueron los himnos. La himnodia colonial en el Perú se sustentó en el canto de estrofas que reunieron elementos occidentales y locales para la comprensión de los mensajes. Sin Contrarreforma, entonces, no hubiese sido posible la tarea pastoral emprendida en las américas.

### **2.1.- La institucionalización católica de la culpa**

Jean Delumeau explica la tradición del “miedo” en Occidente y su asociación con la culpa en el contexto de las pestes urbanas que azotó Europa entre los siglos xiv y xix. “¿Quién es culpable?”, se pregunta el historiador, y presenta una respuesta tripartita. Una de ellas, la de la Iglesia, aseguraba que “los pecados de toda una población” habían originado la venganza de Dios. Por otra parte, precisa que el “culpable potencial” para la comunidad occidental ha sido, a lo largo de su historia, el *otro*: el extranjero, el inadaptado al grupo, “aquellos que no están perfectamente integrados en una comunidad, bien porque no quieren aceptar sus creencias [...], bien, simplemente porque vienen de otra parte, y por este motivo son, en cierta medida, sospechosos [...]

(203-204). La respuesta a la que debía sujetarse el *otro*, era la aceptación de su culpa y la aplicación de su penitencia. Es precisamente, este contexto trágico que vivió Europa, a través del cual, el historiador francés pretende encontrar una lógica a la exacerbación de la emoción que nos interesa estudiar: “Por el atajo de la peste abordamos aquí ese gran fenómeno de la culpabilización de las masas europeas” (214). La comunidad debía lavar sus culpas ante los representantes de la divinidad. Una de las actividades comunitarias de expiación de culpas fueron las procesiones. Las comunidades europeas imploraron perdón ante la casa de Dios, entre otras formas, a través del canto:

Remedio para toda la ciudad, la procesión es una súplica de toda la ciudad. No hay más espectadores forzados que aquellos que, bloqueados en sus casas, miran por sus ventanas cerradas. Todos los demás clérigos, laicos, magistrados y simples ciudadanos, religiosos y cofrades de todos los hábitos y todos los estandartes, masa

anónima de habitantes- participan en la liturgia, rezan, suplican, cantan, se arrepienten y gimen. (219)

Javier Meza Gonzales ha detallado la evolución de la historia del miedo que habría inculcado la Iglesia Católica. Los pequeños acontecimientos son analizados como procesos bajo los que subyacen creencias que los sostienen y que son, aparentemente repentinas:

En la Historia, es en el ámbito de las mentalidades donde encontramos sobre todo las expresiones o manifestaciones de más larga duración [...] Las transformaciones del imaginario con sus símbolos y representaciones, sobre todo cuando se está convencido de poseer la verdad única, absoluta y definitiva, ocurren muy lentamente [...]. (61)

Meza Gonzales refiere un hecho fundamental para la institucionalización de la culpa a través del miedo: la cristianización de la política durante el Imperio romano. A través del miedo se controlará al individuo. Este control se establecerá desde el orden institucional. Boecio, De Cantorbey y De Laón, entre los siglos ix y xi, abordaron la subordinación que debían cumplir los integrantes de la comunidad católica. Pero será a partir del siglo xi, con el *Dictatus Papae* (1075) de Gregorio VII que la Iglesia “se convirtió en una verdadera monarquía”. Sus preceptos -como la representatividad divina o las prerrogativas del Papa sobre todas las autoridades internas- le otorgaron un poder superior que el de la autoridad civil. El historiador mejicano señala que a partir del imperio de Constantino, la relación entre Iglesia y Estado adquirirá rasgos de poder económico. Un antecedente importante será el Concilio de Elvira, celebrado el 300 d.C., que estableció que “los cristianos podían acudir a los sacrificios dedicados al emperador como prueba de lealtad”. Precisamente, durante este mandato, Richard H. Hoppin (2000) cita el antecedente del edicto de Milán (311 d.C.), “que garantiza la libertad de acción a todos los cristianos y reconocía a la Iglesia como una institución con derecho a tener propiedades.” (Meza: 46). La conversión al cristianismo de Agustín de Hipona lo impulsó



a pregonar la unanimidad de Dios. Esto viabilizó que los obispos impusieran las “penitencias para lavar las culpas” y provocó que “los cristianos hicieran del pecado [...] una cuestión colectiva motivo de exculpación” (67-68). El sentimiento de culpa era legitimado en el contexto de la conversión de la Iglesia en “religión de Estado” con el imperio de Teodosio en el año 380.<sup>61</sup> A propósito de precedentes, Meza precisa que, entre los siglos ii y iii d.C., el rechazo por la carne había evolucionado a abominación a través de grupos monásticos que rechazaron la mundanidad y encontraron en la humillación el estado más parecido a la muerte: la negación de la *natura*. Esta circunspección incluyó la sexualidad (74). Entre los siglos iv y v d.C., diferentes ramas del cristianismo imperial desataron pugnas contra la noción que defendía la naturaleza humana de Cristo (69-71) y que la humanidad había nacido pecaminosa. Agustín se basó en la idea del “pecado de la carne” para condicionar la cristiandad a través de los sacramentos. El pensamiento agustiniano defendería la idea de que “fornicar es el pecado más grande y es por eso que el embrión está manchado cuando nacemos”. (79)

Sobre la base de los estudios de Peter Brown acerca del cristianismo occidental, Meza refiere que el papado de Magno (590 d.C.) legitimó las competencias sanadoras de los sacerdotes. La *Regula pastoralis* (593) otorgó al poder espiritual, un poder institucional. Su precedente se encuentra en la *Regula* de San Benito y en una de sus medidas que se soporta en la vida monástica: “la obedientia sine mora (obediencia sin la menor vacilación)”, es decir, la dependencia ante el representante de Cristo. Pero esta vida comprometida, de estricta circunspección, originó sentimientos propios de la privación que condujeron a la noción de pecado:

---

<sup>61</sup> Según Meza, a la exculpación le acompañó el “hálito mágico” del imaginario milagroso que giraba en torno a los orígenes cristianos. Este contexto facilitó que la sociedad asumiera el discurso eclesiástico del regimiento de “un dios único” y de que “los individuos solo podían salvarse si vencían al pecado y pertenecían a la verdadera religión”. (69)

Los hombres y mujeres que optaron por organizar sus vidas en el interior de dichas comunidades, se entregaron a un gran esfuerzo: seguir la estrecha línea marcada por los Evangelios. Debido a ello, en el núcleo de estas congregaciones, se desarrolló un sentimiento interior del cual derivó el concepto de pecado, que tuvo su origen en las impresiones causadas en el alma por las cosas espirituales, sin que se hubiera dado todavía el paso definitivo que transformó los valores y que condujo del pecado de hecho al pecado eterno. (Consell de Redacció de Medievaiaia, 1996, 53)<sup>62</sup>

Los sacerdotes ejercerían poder a través del control de la mente de un sujeto que se consideraba a sí mismo pecador de nacimiento y que solo podría ser redimido a través del clero. Por otra parte, entre los siglos xii y xiii, la incorporación del concepto de Purgatorio racionalizó la existencia del más allá. Con ello, había posibilidad de mediar las faltas. Jacques Le Goff (1981) considera que la fe en el Purgatorio termina por sustentar el poder eclesiástico porque este trascendería hacia el examen de conciencia, que “[h]ay que fecharlo en 1215, con ocasión del IV Concilio de Letrán cuando se instituyó la comunión anual obligatoria. Este suceso condujo a la introspección [...]”. Para Le Goff, los estudios del dominico Marie-Dominique Chenu demuestran que el examen de conciencia fue el resultado de una modificación de la noción de pecado a través de este concilio. Una modificación que fue trasladada a las prácticas confesionales:

Al comienzo del siglo XIII, en cambio, lo que empieza a buscarse es la intención del acto, que hay que examinar ya en el círculo de la conciencia. Lo relevante del acto empieza a desplazarse a la intención que le acompañó. Un confesor dirige el examen, pero previamente el pecador debe haber buscado el pecado en su interior, antes de lograr expresarlo. (2000: 293)

Jaime Valenzuela Márquez encuentra en el Concilio de Letrán (1215) un precedente importante. Este oficializa la confesión auricular a través del *Omnis utrisque sexus*, sacramento de la penitencia para lavar las culpas. Y, más de tres siglos después, se fortalecerá a través del Concilio de Trento (1551). La nueva confesión individualizará la comisión de faltas, su toma de conciencia, “el sentimiento de culpabilidad que debe

---

<sup>62</sup> Entrevista realizada en Barcelona a Peter Brown.

experimentar el pecador” y su relación de subordinación con el sacerdote para facilitar el “disciplinamiento de las conciencias” (51). Los concilios de Letrán y Trento serán claves para entender la importación de la noción del sentimiento de culpa a las colonias hispanoamericanas.

## 2.2.- Referentes de la culpa en la retórica colonial del Perú

Las ideas de la Contrarreforma europea establecidas en el Concilio de Trento e incorporadas en el Perú a través del III Concilio Limense se actualizarán en diversos discursos que promovieron la evangelización. Esta actualización tendrá, como soporte, textos relacionados con el ámbito litúrgico. Para efectos de nuestro estudio, analizaremos cuatro documentos que la historiografía ha considerado por su legitimidad y masiva divulgación: la *Confesión general* de Domingo de santo Tomás, el *Confesionario para curas de indios* del III Concilio Limense, los himnos “Feria segunda de angelorum, coelorum, atque ómnium rerum creatione. Carmen” y “Feria tertia de hominum oratione; atque past lapsum de sus reparatione, y de annunciatione angelica: ac de Virginis laudibus. Carmen” del *Symbolo Catholico Indiano* de Fray Luis Jerónimo de Oré, y el himno “Hanaq pachap kusikuynin” del *Ritual Formulario, e Institución de Curas* de Juan Pérez Bocanegra. Nuestro objetivo es identificar en los confesionarios la noción de culpa institucionalizada por la Iglesia y establecer un análisis intertextual entre la himnodia mencionada y nuestro objeto de estudio.<sup>63</sup>

La historiografía establece una salvedad importante respecto al sacramento de la penitencia entre 1535 y 1560<sup>64</sup>. A la luz de la *Instrucción*, promulgada en 1545 y

<sup>63</sup> Además de la himnodia de Oré y Pérez Bocanegra es preciso mencionar que el corpus himnódico de la colonia peruana se amplía en las obras del jesuita Pablo de Prado y el clérigo Juan de Castromonte. (Durstón, 222-223)

<sup>64</sup> Juan Carlos Estenssoro denomina “primera evangelización del Perú” a la adecuación del mensaje cristiano a la tradición indígena para efectos evangelizadores que tuvo lugar entre 1532 (con la llegada de Pizarro) y 1583 (con la promulgación del tercer concilio limense). Para una comprensión del proceso, se debe leer la parte I del clásico de Estenssoro al que hemos hecho referencia durante nuestro trabajo: “La primera evangelización del Perú o los avatares de la doctrina cristiana”. (2003)

actualizada en 1549 por el primer obispo de Lima, Jerónimo de Loayza, se discute el problema fundamental de la catequización y con él, el de la confesión: el empleo de una lengua uniforme sobre la base de una única traducción y para una sola fe. Juan Carlos Estenssoro señala como uno de los factores de esta problemática la escasez de hablantes quechuas tanto indios cuanto intérpretes (48-49). Esto habría generado un mínimo volumen de confesiones durante la primera evangelización:

Pese a que se debía explicar la confesión, el obispo [Loayza] pide que, en el caso que no sepan hablar la lengua, procuren que los indios vayan a la ciudad a confesarse o que esperen el paso de un cura que conozca su idioma. En realidad todo indica que, salvo raras excepciones, durante estas primeras décadas, sólo algunos ladinos y curacas beneficiaron de la posibilidad de confesarse. Por el contrario un arrepentimiento, no ligado a una confesión sacramental, expresado por un acto de contrición<sup>65</sup> parece haber sido suficiente. (59)

Sin embargo, a pesar de que no nos detendremos a analizarlo, debemos señalar que el texto de la *Instrucción* sí registra un léxico asociado a la funcionalidad del sentimiento de culpa: la cólera de Dios y la existencia del Purgatorio. (55)

### **2.2.1.- De la *Confesión general* de Domingo de santo Tomás**

La confesión había adquirido una periodicidad anual con el IV Concilio de Letrán. Pero, a partir del Concilio de Trento, el tratamiento de la penitencia adquirió cierta ambigüedad. Jean Delumeau (1992) compara algunos cánones de Trento que, según su juicio, resultan paradójicos. Por una parte, se flexibiliza la confesión de los pecados veniales y, por otra, se excomulga al que considere la imposibilidad de una confesión total:

---

<sup>65</sup> Jean Delumeau ha estudiado la diferencia entre contrición y atrición y cómo la Iglesia, a través de documentación oficial adecuó la atrición hacia una contrición imperfecta que legitimó la absolución por parte de los confesores. La contrición y la atrición son entendidas como un sentimiento de rechazo al pecado; pero la primera, acompañada de una voluntad de enmienda y amor a Dios, y la segunda, de un temor al castigo divino. La discusión eclesiástica en torno a la legitimidad de la absolución de los atritos durante los siglos xvi y xvii, presenta un resultado polémico. Entre varias, las tesis de Melchor Cano (+1560) y Gabriel Vásquez legitimaban la atrición. Este último precisa que “No hay por tanto injuria y no viene en malas disposiciones quien se presenta muerto a este sacramento [de penitencia]. Viene para ser devuelto a la vida”. Por “estar muerto” [es decir, desde una tradición pecaminosa] hay que entender no tener contrición”. (Delumeau, *La confesión y el perdón. Las dificultades de la confesión, siglos xiii a xviii*, 1992, 61)

En el documento “doctrinal” sobre la confesión, los padres de Trento fueron menos categóricos [que los de Letrán]. Sólo hicieron obligatoria la confesión (al sacerdote) de “todos los pecados mortales”. “Por lo que se refiere a los pecados veniales que no excluyen de la gracia de Dios y en los que caemos a menudo [...] pueden ser callados sin falta [...]. En cambio, el canon 8 declara: “Si alguien dice que la confesión de todos los pecados [...] es imposible [...], o que todos y cada uno de los fieles de ambos sexos no se han atendido a ella una vez al año según prescribe el gran concilio de Letrán [...], que sea anatema. (17-18)

Delumeau explica esta paradoja debido a que la confesión –por lo menos en Europa- se enfrentó a una notable resistencia pública. Esta situación, explica, habría obligado a la Iglesia a emprender una “pastoral de la confesión” que pretendía equilibrar la carga psíquica por la que atravesaba el penitente durante la confesión (vergüenza y humillación)<sup>66</sup>. Resultado de esta ambigüedad en los cánones tridentinos, se concederá un sitio a una instancia opcional para el público que, además, le serviría como disuasivo ante los señalamientos de culpabilidad:

[...] el precepto de la confesión anual sólo vale, en sentido estricto, para los pecados mortales, pero es preferible presentarse de todos modos al sacerdote, al menos una vez al año, por temor a provocar escándalo y para declarar que uno no se siente culpable de ningún pecado mortal. (18)

En Valladolid, 1560, el dominico fray Domingo de Santo Tomás publicó el *Lexicón, o vocabulario de le lengua general del Perú*. Esta obra incluyó dos anexos: la *Plática para todos los indios* y la *Confession general*. Según Juan Carlos Estenssoro, estos textos constituyen la única supervivencia quechua de lo que denomina “la primera evangelización”. Debido a su brevedad, reproduciremos de manera completa la versión castellana de la *Confession*:

Yo muy gran peccador me con(n)fesso, y di/go todos mis pecados a Dios, y a sancta Maria, y a sancto Domingo, y a to=/dos los sanctos, y a vos padre, que he pecca/do mucho en mal pensar, en mal hablar, ha=/blando en vano, comiendo y

---

<sup>66</sup> Delumeau recoge algunos conceptos en torno a la vergüenza, entre varios documentos y opiniones eclesiásticas, desde el *Catecismo del Concilio de Trento (La confesión y el perdón, 1992, 22)*. Para el historiador, la confesión “Afinó la conciencia, hizo progresar la interiorización y el sentido de las responsabilidades; pero también suscitó unas enfermedades del escrúpulo y, por otra parte, impuso un yugo muy pesado a millones y millones de fieles.” (12)

beuiendo de=/masiado mal obrando riyendo hazie(n)do bur/la de otros, andando en balde, jugando, jura(n)do sie(n)do negligente y perezoso en bie(n) obrar. / Por tanto, de todos ellos mis peccados me / pesa y me eme(n)dare dellos, y no boluere mas / a peccar. Y ruego a señora sancta Maria vir/gen, y madre de Dios, y a todos los sanctos / Rueguen a Dios por mi, y en su nombre me ab=/soluare dellos. Amen. (Taylor, 19)

Presentado después de una enumeración de pecados, la noción de arrepentimiento, explícita a través del enunciado “me/pesa”, funciona como referente del sentimiento de culpa. Asimismo, la mentalidad del penitente promete enmienda y “no boluer mas / a peccar.”. Se podría encontrar un correlato entre este tratamiento de los pecados veniales y la flexibilidad con la que Trento aborda la confesión. Juan Carlos Estenssoro advierte que el texto de Santo Tomás presenta una versión amable del indígena pecador que solo sugeriría una noción de culpabilidad a través de los referentes intermediarios:

Si en lo demás se parece bastante al texto que aparece entonces en los misales y manuales españoles y conserva [...] la invocación repetida al “padre” [...] llama la atención que no hay explícitamente declarado el pecar contra Dios y, sobre todo, la expresión tradicional “por mi culpa, por mi gran culpa”, que constituye la clave misma del texto, ha desaparecido. La noción de culpabilidad, unida a la de pecado mortal, no es realmente introducida entre los indios considerados inocentes [...] Es verdad también que aquí sí aparecen en cambio mencionados, como era de rigor [...] María y los santos [...] invocados como intermediarios. (63)

### **2.2.2.- Del Confesionario para curas de indios**

El III Concilio Limense incluyó, entre sus textos, la *Doctrina cristiana y catecismo para la instrucción de los indios* (1584). Este documento es considerado por Gerald Taylor como “el primer libro impreso en el Perú”. Asimismo, el concilio incluyó la *Plática breve en que se contiene la suma de lo que ha de saber el que se hace cristiano* (texto de cuarenta y seis enunciados acerca de la fe) y el *Confesionario para curas de indios*, manual instructivo dirigido a los curas para el conocimiento de la idolatría andina. Como se ha expuesto en el subcapítulo anterior, el clero había advertido fisuras en su manera de realizar la confesión debido a las barreras lingüísticas.

El *Confesionario para curas de indios* se preocupó por el conocimiento de las idolatrías y la aplicación de fórmulas en las que estas se pudiesen confrontar. En su proemio, señala que el sacramento de la penitencia ha sido ofrecido a los indígenas

sin persuadirles la verdad que han de creer [...] siendo imposible recibir la fe sin conocer primero su error, como vemos que San Pablo y los otros apóstoles lo hacían [...]. (Taylor, 27)

Juan Carlos Estenssoro analiza la estructura bipartita del *Confesionario*. La segunda parte, destinada a asegurar la obediencia a la ley divina, apuntaría a la superación de la interacción entre confesor y penitente. Se pretendió establecer diálogos menos superficiales y basados sobre la realidad indiana:

Se combina pues [...] un trabajo de memorización y aprendizaje con una comunicación personalizada que permitiera verificar la asimilación. Para cultivar las conciencias el confesionario se ve enriquecido de exhortaciones que constituyen pequeñas piezas de oratoria intimistas destinadas a un solo individuo. (250)

Los redactores de este confesionario consideraron que “no basta[ba] examinar bien al penitente y entender enteramente sus pecados, sino también importa y es lo más necesario inducirle y moverle al verdadero arrepentimiento y enmienda de sus culpas.” (Taylor: 28). Esta declaración evidencia una atención en la comprobación del sentimiento de culpa que el penitente debía sentir antes del interrogatorio.

Jean Delumeau, respecto del arrepentimiento, aborda el debate entre la atrición y la contrición que se desarrolló en la Europa de los siglos xvii y xviii. En suma, si se está arrepentido de los pecados cometidos con propósito de enmienda y por amor a Dios (contrición) o si se detestan los pecados por miedo al castigo divino (atrición). En esta lectura, Jaime Valenzuela destaca el consentimiento de la atrición en el caso hispanoamericano. Algunos redactores de manuales de confesión del siglo xvii repararon

en el supuesto de que los indios no tenían cualidades para comprender de manera absoluta el mensaje de la fe. Valenzuela cita el caso mejicano a través de Joan Baptista, quien habría coincidido en que los indígenas, «por ser comúnmente gente de cortos entendimientos, no alcanzan la calidad que ha de tener la contrición», llegando a confesarse «sin dolor ni arrepentimiento de sus pecados» (42). El clero apeló a la estrategia empleada en Europa que cita Delumeau: la del miedo. Aunque sugiere un trato benevolente durante la confesión, el redactor de confesionarios Guy de Montrocher, legitima el empleo del terror. Delumeau lo parafrasea en el sentido de que si “pese a todo, el interlocutor no quiere confesarse, entonces el confesor debe presentarle los terrores del juicio, las penas del infierno [...]” (32)

Volviendo al *Confessionario para curas de indios*, su decimocuarta pregunta previa a la confesión ejemplifica la intención de verificar el arrepentimiento que debe sentir y mostrar el penitente: “¿Traes dolor verdadero de tus pecados y propósito de no volver más a ellos?” (Taylor: 31). La pregunta verifica y prepara al penitente para su rendición. Ocurre algo semejante en el texto de la “Exhortación”:

Óyeme, hijo, antes que comiences, sabe que todos los cristianos para librarse de los pecados [...] se confiesan al sacerdote que está en lugar de Dios, manifestándole todos su pecados [...] teniendo arrepentimiento de ellos y propósito de encomendarse y hacer penitencia. (31)

Nos parece interesante el diálogo en torno al “enojo” de Dios que existe entre un fragmento de la “Exhortación” y algunos versos del “Apu Yáya Hessukcrísto”. El texto de la *Confessionario* invita al penitente a decir: “¿Por qué ofendí a mi Dios y quebranté sus mandamientos enojando al que me crió y redimió? Yo me enmendaré, Dios mío, con tu ayuda.”. El himno andino registra el odio de Dios en el tercer y octavo cuarteto: “Theosnilláy phiñachirkkáyki;” (Levanté tu ira ¡oh Dios mío!) y “Hátun Yáya phiñakúkktin,” (Y cuando el Gran Dios se irrite).



### 2.2.3.- Del *Symbolo Cathólico Indiano*

Fray Luis Jerónimo de Oré y Rojas publicó en 1598 el *Symbolo Cathólico Indiano*, un texto pedagógico orientado a la evangelización de los indígenas de acuerdo con las conclusiones del Concilio de Trento y del III Concilio Limense. Oré explica el empleo del vocablo “Symbolo” como “Nota, señal, seña y contraseña de guerra para conocerse, por los que son de un ejército y bandera, a diferencia de los del bando contrario”, citando a Ambrosio Calepino, Antonio Nebriense y Fr. Diego Arias (Espinoza Soria 2012: 19). Como precedente, el autor menciona al *Symbolo* de San Athanasio, atribuido en la historia del Catolicismo a diferentes personajes que adquirieron esa santidad.

La historiografía reconoce la importancia de la labor evangelizadora del autor que nos convoca. Una labor que se inició en Huamanga y que finalizó con su deceso durante su obispado en Concepción-Chile en 1630. Miriam Salas, en su estudio acerca del miedo a la excomunión durante la Colonia, aborda la labor de la familia de Antonio de Oré y Río, padre de ocho hijos que se hicieron religiosos y destaca su trascendencia:

Sus descendientes [los de Antonio de Oré] que tomaron los hábitos y se hicieron religiosos o religiosas ocuparon los más importantes cargos en la Iglesia regional, metropolitana e incluso peninsular. Fueron figuras señeras de la sociedad colonial. Desde el púlpito [...] o desde sus respectivos conventos, tuvieron un gran peso en la conducción de la opinión pública y en la dirección de la política social y económica de la sociedad colonial. (81)

Según Juan Carlos Estenssoro, el *Symbolo Cathólico Indiano* fue “por disposición sinodal, impuesto como texto obligatorio y oficial, pero sólo en la diócesis del Cuzco” aunque su disposición impresa para los sacramentos en las lenguas occidentales y aborígenes comenzó “a partir de la edición de su *Rituale, seu manuale peruanum* (1607)”. (299)

Margot Beyersdorff, en su estudio acerca de la lírica de Oré, precisa que los himnos del *Symbolo* evidencian un conocimiento empírico de las Indias por parte de su autor, a quien considera uno de los pioneros en la versificación en lenguas vernaculares:

Nuestro estudio y aprecio de las letras americanas se enriquecerán al incluir a fray Luis Jerónimo en el elenco de autores coloniales, pues quizá sea el primer poeta de autoría conocida que compuso textos originales en quechua y aymara. Además de su prolífica labor en lenguas andinas, el franciscano políglota reunió escritos de otros doctrieneros literatos de las lenguas americanas que habían predicado en lugares fuera de su propio ámbito de evangelización. Estos textos en lenguas mochica, puquina, guaraní y “brasílica” (tupí), además del quechua y aymara, se habrían perdido si fray Luis Jerónimo no los hubiera redactado con el fin de incluirlos en su manual doctrienero para clérigos, *Rituale sev manuale peruanun et forma brevis administrandi apud indios...* (1607). (216)

José Quezada Macchiavello opina que el libro de Oré, es “imprescindible para la comprensión del desarrollo cultural de la música y del primer mestizaje musical, que se difundió ampliamente por el mundo andino” (53). El musicólogo propone un tópico más a los identificados por Luis Enrique Tord (concepción del mundo, de los ángeles y la evangelización a través de los cánticos): “el primer intento de sistematización e institucionalización de modalidades culturales en América, sustentado en las disposiciones tridentinas y la estrategia de catequización” (53). Quezada lo sustenta con una cita oportuna de la xxv sesión del tercer concilio de Lima:

Últimamente, porque es cosa cierta y notoria que esta nación de Yndios se atraen y provocan sobremanera al conocimiento y veneración del sumo Dios con las ceremonias exteriores y aparatos del culto divino; procuren mucho los obispos y también en su tanto los curas, que todo lo que toca al culto divino se haga con la mayor perfección y lustre que puedan, y para este efecto pongan estudio y cuidado en que aya escuela y capilla de cantores y juntamente música de flautas y chirimías y otros instrumentos acomodados a las iglesias. (54)

Rosario Valdivia Paz-Soldán (2012), en su estudio acerca de la traducción de los textos franciscanos en el Perú, describe el objetivo de las diferentes instrucciones litúrgicas presentadas en la obra de Oré:

Las formas textuales se realizarían a través de diversas dinámicas como el rezo de oraciones, la celebración de fiestas, misas, procesiones sermones o diziendo catecismo. En esta obra se recoge los textos, cánticos e himnos religiosos de distinta procedencia que Oré tradujo al quechua para que sean aprendidos y entonados como canto llano o con instrumentos musicales, con el fin de transmitir de esta forma, a la población nativa, las enseñanzas de la fe. Su éxito fue tan notable, que aún hoy en muchos pueblos de los Andes, se cantan composiciones de Oré como “Cápac Eterno Dios” o “Yúrac Hostia Santa”. (s/p)

Corresponde a Miguel Espinoza Soria (2012) el estudio teológico, antropológico, catequético y devocional del *Symbolo Catholico Indiano*. Su estudio explica y comenta los siete himnos producidos por Oré. Es la única publicación que ha presentado la himnodia completa en versión trilingüe: latín, castellano y quechua.<sup>67</sup> En su análisis acerca de la dedicatoria de la obra, Espinoza Soria considera tres razones que le otorgan importancia. Para efectos de nuestro objeto de estudio, citaremos la segunda:

2° Se descubre el deseo de ofrecer una obra que ayude en la evangelización y catequización de los nativos de todos los reinos recién cristianizados: Perú, Chile, Quito, Tucumán, Río de la Plata, Tierra Firme (Panamá) y Nueva Granada (Colombia-Venezuela) [...] Nuestro autor quiere contribuir con su aporte al crecimiento y fortalecimiento, de la naciente Iglesia en estos reinos, para que “en ellos es (y sea siempre) Dios servido y temido con limpieza de todos los errores contrarios a la doctrina catholica y pura que enseña la Santa Iglesia Romana”. (18-19)

Imposible no detenernos en el deseo de que al Dios católico se le tema y relacionar este temor con el miedo a Dios que procuró instalar el Catolicismo en las mentalidades europeas e indoamericanas. Del análisis de Espinoza Soria nos detendremos en dos apuntes del *Symbolo*. El fundamento bíblico al que Oré apela -en una perícopa del profeta Isaías- y que legitimaría el canto como “la primera y más importante acción evangelizadora en los pueblos de nativos [junto a la del rezo]” (65).<sup>68</sup> Y, por otra parte,

---

<sup>67</sup> Debemos señalar que el autor parte desde una perspectiva teológica; sin embargo consideraremos su traducción ya que, para ella, Espinoza señala haber contado con “la obra original en edición facsimilar, dirigida por el R.P. Antonio Tibesar OFM, y editada por Australis S.A., Casa Editorial, Lima-Perú, Primera edición, noviembre de 1992.” (Espinoza Soria, p.16)

<sup>68</sup> Oré señala este precedente en el apartado “De lo que se ha de rezar en el coro, y de cómo se debe hacer la Doctrina”.

la estructura lírica de herencia grecorromana sobre la que se soportará su himnodia. En cuanto a la segunda, Oré refiere como antecedente la himnodia de San Gregorio que se encuentra en el Breviario Romano, así como los cánticos ofrecidos a las santidades en las celebraciones hispánicas. Por otra parte, el sacerdote incluye sus cánticos en la tradición de la retórica católica:

El qual metro [el propio del verso sáfico] es frecuentado en la yglesia en diferentes tiempos y solemnidades, y con diferentes cantos y entonaciones. Tenemos en el Breviario Romano para los maytines y laudes dela Dominica, dos himnos compuestos por San Gregorio en este metro. Y en el mismo compuso Panlo Diachono los tres himnos elegantisimos de S. Iuan Bautista. Y en la fiesta de los Angeles, y en el comun de los Sanctos Cófesfores, y de las Sanctas Virgines fe cantan himnos deste metro, y para las segundas vísperas, y para las segundas vísperas de los Domingos de Quaresma hay otro himno desta poesía cuyo tono es octavo de muy buen artificio y melodía. Y este me pareció escoger para cantar los Indios, porque se mueven a devoción con la letra principalmente, y el tono les sea ayuda y parte para lo mesmo. (Oré, 1992: 204)

En este mismo fragmento, el cura huamanguino legitima su obra considerándola del oficio evangelizador de la Iglesia católica:

Cosa muy antigua ha sido en la yglesia, imponer a los fieles en semejantes canticos y alabanzas de nuestro Señor, según refiere el illustrifsimo Cardenal Cesar Varonio en el primer libro de sus Annales, donde dize que los herejes contradezian y se conjurauan contra Sant Ambrosio, porque enseñaua y permitia cantar a los fieles. (204)

Asimismo, una mención a la historia bíblica de David, le permitirá especificar el objetivo de su obra:

Demanera que el fin de todo lo que se ha dicho es induzir co palabras y co exéplo a los indios, para ´q alabé a Dios y para ´q en los téplos y en toda parte, y en la pecessionen dádo vuelta en circuito al tabernaculo de Dios resuene có vociSeracion en las bocas, almas, y coracones de todos el SanctiSsimo nombre de IesuChristo nro Señor y Dios verdadero [...]. (205)

Oré compuso en metro sáfico, “un modelo griego reutilizado por la Iglesia en muchos de los himnos del ritual romano pero de introducción relativamente reciente en

la poesía castellana” (Estenssoro, 300)<sup>69</sup>. Los versos que compone el predicador de la orden de san Francisco son funcionales, es decir para ser cantados. Pero, acaso, será el precedente que relaciona la himnodia con la culpa el que cita Espinoza y converge, de manera más específica, con nuestra hipótesis: el “Himno para las segundas vísperas de los Domingos de Cuaresma”. Consideramos oportuna su reproducción:

Oh bondadoso Creador, escucha la voz de nuestras súplicas y el llanto que, mientras dura el sacrosanto ayuno de estos cuarenta días, derramados. A ti, que escrutas en nuestros corazones y que conoces todas sus flaque[z]as, nos dirigimos para suplicarte la gracia celestial de tu indulgencia mucho ha sido en verdad, lo que pecamos, pero estamos, al fin, arrepentidos, y te pedimos, por tu excelso nombre, que nos cures los males que sufrimos. Haz que, contigo ya reconciliados, podamos dominar a nuestros cuerpos, y llenos de tu amor y de tu gracia, no pequen más los corazones nuestros.

Oh Trinidad Santísima, concédenos, oh simplísima Unidad, otórganos que los efectos de la penitencia de estos días nos sean provechosos. Amén. (Espinoza Soria: 81)

Por otra parte, Espinoza Soria detalla la pedagogía y empleo horario del canto instruidas por Oré<sup>70</sup>. De hecho, el educador y teólogo peruano considera los cánticos como “el núcleo de toda su propuesta evangelizadora” (65). El espacio de aprendizaje de la doctrina cristiana es el curato y en él se encontrará el del canto. A través del ejercicio de la doctrina “resultará gloria a Dios y en los mismos indios codicia de [aprenderla], y el tono y de cantarla, y no faltar de ella [...]” (67). De ello resulta –señala Espinoza- el interés de Oré en verificar el aprendizaje de la doctrina a través del canto:

Y para que todos tengan más cuidado en aprender y estudiar la doctrina, dice Fr. Luis Jerónimo, será bueno examinar con rigor, a lo menos, una vez en el año por cuaresma, y sea el domingo de la semana en que ha de confesar a cada uno de los ayllus y parcialidades, castigando con penitencia pública a los que no la supieren. (67)

<sup>69</sup> Estenssoro señala que el verso de Safo se introdujo en España a fines del siglo xvi. El historiador subraya el estudio denominado *Métrica española* (1986) de Antonio Quilis para la revisión en cuanto a los aspectos formales de la composición.

<sup>70</sup> La doctrina se celebra en la mañana y en la tarde a través del canto durante tres días de doctrina (domingos, miércoles y viernes) o, por lo menos, el domingo. (Espinoza Soria, 66-67)

Entendemos el canto como un medio para aprender la doctrina y la confesión, una oportunidad para verificar su aprendizaje. Esta relación entre canto y confesión nos permite deducir que si no se aprendía la doctrina a través de medios como el canto se aplicaban penitencias a través de la confesión.

Acerca de la himnodia de Oré, analizaremos los himnos “Feria segunda de angelorum, coelorum, atque ómnium rerum creatione. Carmen” y “Feria tertia de hominum oratione; atque post lapsum de sua reparatione, y de annunciatione angelica: ac de Virginis laudibus. Carmen”.<sup>71</sup> El primero de ellos es un himno de adoración a la omnipotencia de Dios. Entre los setenta y nueve cuartetos que lo componen, hemos elegido analizar algunos versos en los que identificamos instancias del sentimiento de culpa originado por el Catolicismo. Creemos que entre los cuartetos cuadragésimo cuarto y quincuagésimo séptimo se aborda la culpa a través de la noción de desobediencia, la que diferencia a los fieles de los pecadores (léase, a los ángeles de los demonios y los hombres). Reproduciremos algunas estrofas que ilustren los siguientes tópicos: el rechazo a la carne, la subordinación humana, la proximidad del mal y el empleo de la segunda persona para la interlocución. Para su análisis, citaremos las estrofas en sus versiones quechua y normalizada al castellano por Gerald Taylor. Respetaremos las cursivas incluidas por el quechuólogo:

44.- *Ángelkunari Espíritu Kamam,*/ aychan tullunpas manapunim kanchu,/ ancha yachaqmi, ancha sinchita[q]mi/ ancham sumanpas.

Y los *ángeles* son puros *espíritus*; no poseen carne y huesos; son muy sabios, muy fuertes y muy bellos.

---

<sup>71</sup> Los concilios limenses habían funcionado como reuniones para discutir las formas en las que se procedería la evangelización en Indias. Sin embargo, es recién con la obra políglota de Oré que se presenta el tema de la música con fines evangelizadores. (Durstón, 149)

La lectura de estrofas precedentes (por ejemplo, entre la decimotercera y decimosexta)<sup>72</sup> respecto a las creaciones del hombre, nos permite identificar la fragilidad de los haceres prehispánicos. En cambio, la estrofa recientemente citada denota cómo la obediencia de los ángeles les provee de eternidad; con esto se intenta persuadir al indígena a ser obediente de la palabra divina.<sup>73</sup> Podríamos realizar una lectura paralela del verso “aychan tullunpas manapunim kanchu,” (no poseen carne y huesos [los ángeles]). El rechazo a la carne dataría del siglo ii d.C., por estar asociada a la mácula. (Meza Gonzales: 71)

49.- Paykunam qana ña rurasqa kasp/ Wakinkunaqa *Dios*man ullpuykurqan/  
Wakinkunari waqman qowokuspa/ apuskacharqan

Después de haber sido hechos, una parte de ellos se humilló ante *Dios*, los demás se ensoberbecieron y se apartaron de Él.

En un apartado posterior a su himnodia, el autor especifica los “peccados Capitales” encabezados por la soberbia. Los ángeles que obedecieron lo hicieron porque se humillaron ante Dios; en cambio, los caídos cayeron debido a su soberbia. El yo poético refiere la relación de subordinación que debe existir entre el indígena y la divinidad.

56.- *Infiernomanmi* llapantin *demonio*/ Supay urmarqan *Satanás* apunwan;/ wakinmi  
qana wayra tutayaqpi/ pakakuchkanku

Todos los diablos, *demonios*, cayeron al Infierno junto con su jefe, Satanás, pero algunos se esconden en la oscuridad del aire.

57.- Chaymantataqmi llullapaeawanchik/ wariqayninwan ima huchamanpas/  
urmachiwanchik, llullawasqanchikpim/ huchallikunchik

Desde allá, nos engañan y nos hacen caer en tentación y cometer cualquier pecado; engañados por ellos nos volvimos pecadores.

---

<sup>72</sup> Estrofa decimotercera: “Tukuychasparo manam wiñaypaqchu/ chaywasin kapun; as unaymantaqa/ waqllikupuqmi, qirunpas piyuqmi, pirqan tuniqmi.” Traducción de Gerald Taylor: “Cuando terminan de construir su casa, no la tienen para siempre;/ después de poco tiempo se deteriora, sus maderas se agusanan y sus/ muros se derrumban.” (Taylor, 2003: 130-131)

<sup>73</sup> La referencia al poder de la palabra divina, la que no requiere de otros medios para crear, será constante en la composición del himno.

Relacionando los versos “wakinmi qana wayra tutayaqpi/ pakakuchkanku” (pero algunos se esconden en la oscuridad del aire.) y la completitud de la quincuagésimo séptima estrofa, identificamos que el yo poético aborda la proximidad del mal. El hombre está permanentemente tentado a pecar debido a la desobediencia de algunos ángeles. Finalmente notamos que en reiteradas estrofas, como en la septuagésimo quinta y septuagésimo sexta, el locutor se dirige a su alocutario desde la segunda persona para enaltecer el poder divino. Así en el primer verso de la primera estrofa referida: “Willu sachaman millwirikuqllanku” (Tú haces crecer al huillu que sólo se mantiene torciéndose alrededor de un árbol); o, en “Umiñakuna, nina qispi rumi” (Tú atribuyes su hermosura a las esmeraldas [...]). Sobre la base de estas características del segundo cántico de Oré (las consecuencias de la desobediencia y el empleo de la segunda persona para referirse a la divinidad), estableceremos, a continuación, un ejercicio de intertextualidad con el “Apu Yáya Hessukcrísto”. Citaremos las versiones en quechua y castellano de sus estrofas quinta y séptima para un breve análisis:

5.- Wassiykíta sakkerísan,/ Kharuncháspa purirkkáni;/ Kákkniy kkowaskkaykitápas,/ Lliútan chussakkyachimúni.

Abandonando tu Casa/ Alejándome, alejándome, caminé./ Y el ser que me diste/ En nada lo convertí, en silencio.

7.- Orkkon kkássan puriskkáypi,/ Kallpancháway, yanapáway,/ Kkán Taytayta munakúypi,/ Súmakk sónkko kausanáypakk.

Y cuando camine errabundo, por abras y montañas,/ Fortaléceme, Señor, ayúdame;/ Que amándote/ Mi corazón sea feliz mientras viva.

Así como en el “Feria segunda de angelorum, coelorum, atque ómnium rerum creatione. Carmen” de Jerónimo de Oré, en el “Apu Yáya Hessukcrísto”, el yo poético se presenta a sí mismo como un hombre cercano a las tentaciones del mal. Los dos primeros



versos del quinto cuarteto registran a un individuo que se ha alejado del bien: “Wassiykíta sakkerísan,/ Kharuncháspa purirkkáni;” (Abandonando tu Casa/ Alejándome, alejándome, caminé.). La desobediencia que abordamos en el análisis anterior facilita que el ser caiga en tentación y se dirija por el camino equivocado. Se reitera esta circunstancia en el primer verso del séptimo cuarteto: “Orkkon kkássan puriskkáypi,” (Y cuando camine errabundo, por abras y montañas,). Asimismo, como en el “Feria segunda...”, el yo poético del “Apu Yáya Hessukcrísto” presenta pronombres referidos a la segunda persona del discurso, quizá, representando la cercanía que requiere el hombre ante un Dios que se encuentra en todo. El tercer verso del quinto cuarteto lo manifiesta: “Kákkniy kkowaskkaykitápas,” (Y el ser que *me* diste [las cursivas con nuestras]); también ocurre de manera similar entre el segundo y tercer verso del séptimo cuarteto: “Kallpancháway, yanapáway,/ Kkán Taytayta munakúypi” (Fortaléceme, Señor, ayúdame;/ Que amándote” [las cursivas son nuestras]).

A continuación analizaremos el himno “Feria tertia de hominum oratione; atque past lapsum de sus reparatione, y de annunciatione angelica: ac de Virginis laudibus. Carmen”. Se trata de un cántico de adoración al carácter inmaculado de la Virgen María. Se narra la creación del hombre, el origen del pecado y su redención. Hemos seleccionado la traducción al castellano realizada por Miguel Espinoza Soria. Respetaremos la forma como el autor presenta las estrofas y analizaremos las que nos parezcan pertinentes. Hemos identificado una presencia de elementos relacionados con el concepto de culpa entre las estrofas décima quinta y quincuagésima primera, así como en la centésima primera. Citaremos las estrofas seleccionadas del “Feria tertia...” en sus versiones quechua y castellana para su inmediato análisis. Reproduciremos algunas estrofas que ilustran cinco temas: la conciencia de la existencia del purgatorio, la cólera de Dios, el

patetismo del pecador, el carácter mediador de la divinidad y la redención a través de la culpa:

15.- Ychaca runap animan cunari, pay cama cacllam, aychanacmi caucan, mana huañucmi, Diospa rurascanmi, viñaypac ñiscam.

*En verdad, al darle al hombre una vida espiritual en la carne lo hace semejante a sí, pues cuando Dios lo hizo, le dijo: “No morirás para siempre”.*

Hemos analizado la concepción de la carne como propia del pecado asociado a la sexualidad en el himno anterior. El yo poético la aborda para mencionar la condición espiritual del hombre. Cuando Dios toma la palabra para referirse a la inmortalidad, ensaya una estrategia de persuasión indirectamente relacionada con la existencia del Purgatorio como estadio de enmienda que podría ser objetivada a través del sacramento de la penitencia.

27.- Chay hinatacmi, capac dios Yayanchic, cuyapayarcam runa manchaquenta: quiquinmi ari runa cascanchicta reccihuarcanchic.

*Así lo mismo, el verdadero Dios Padre Nuestro, ama también al hombre que le teme. Él mismo nos reconoce en nuestra humanidad.*

El emisor presenta el amor divino como condicional a un estado de subordinación sustentado en el temor. Solo el que teme a Dios merecerá su compasión. Hemos analizado cómo el miedo a Dios fue empleado como instrumento de persuasión en Europa y la América colonial para controlar a las masas de fieles.

34.- Cayta rimaspa, cayta uyarispa, rumi sonconchic, cunan llampuyachum, huacay huacachum.

*Esto nos dice, esto escuchamos, que nuestros corazones de piedra se ablanden, que los ojos ciegos vean, lloren y se lamenten.*

De manera recurrente, se presentará en el himno imágenes patéticas hechas de una poética del cuerpo. El sufrimiento aparece como un medio de sufrimiento, devoción y expiación.

43.- Huaccha runaman cuyacñauiquicta cutirichimuy, huacha cuyacmama: rimascaytari uyarichipuay.

*A los pobres vuelve tus ojos amorosos. Madre que amas a los pobres, lo que yo diga haz oír a mi Padre Jesús.*

La voz lírica se dirige a la divinidad a través de la función apelativa del lenguaje. Resulta una imploración para el favor de los pecadores a través de la mediación de la Virgen y Jesús.

101.- Huchasapari cam yanapaptiiquim, penitenciaman llaquispa cutirin, huanashac, ñispa, huchanta millaspam cofeshacuntac.

*Y los pecadores, a quienes tú auxilias, con gran dolor regresan de la Penitencia, diciendo: “Me arrepiento”. Y aborreciendo sus pecados, se confiesan:*

Esta es la estrofa en la que se expresa literalmente la condición de arrepentimiento en la que debe sumirse el pecador que ha debido cumplir la pena impuesta por el cura confesor.

115.- Canmi Maria, graciap mamam canqui, misericordiap mamatacmi canqui: aucaycumanta huañuyniicupacha quespichihuaycu.

*Tú, Oh María, eres la Madre de la Gracia, eres la Madre de la Misericordia, por eso, en la hora de la muerte, de todas nuestras culpas, libranos.*

Una de las últimas estrofas muestra el uso de la segunda persona para dirigirse a la divinidad. El alocutario (la Virgen María), en las circunstancias menos favorables para el pecador, lo redime. Nótese el empleo del plural de la primera persona que demuestra la pertenencia a una colectividad. Realizaremos, a continuación, un breve ejercicio

intertextual entre los versos seleccionados que acabamos de analizar y algunos de nuestro objeto de estudio. Los versos precedentes comparten la presentación de un individuo que ha procurado su propio estado de orfandad, un estado que le provoca sufrimiento y que lo conduce a Dios a través del arrepentimiento. Nos parece inevitable no mencionar el hecho retórico a través del cual la voz de Dios se instala en una instancia de enunciación tanto en la décima quinta estrofa del "Feria tertia..." cuanto en la primera del "Apu Yáya Hessukcrísto". En ambos casos, a pesar de que los objetivos de la enunciación responden a contextos diferentes (el primero pedagógico y el segundo como respuesta a la exhortación), se presenta en un tono paternal, concesivo y tranquilizador. La presencia de Jesús como personaje intermediario, registrada en la cuadragésima tercera estrofa, tiene su lugar más expreso en la octava de nuestro objeto de estudio: "Hátun Yáya phiñakúkktin,/ Kkánllan kánki ñokkamánta" (Y cuando el Gran Dios se irrite/ Tú sólo velarás por mí). Por otra parte, la conciencia de la existencia del purgatorio se presenta de manera explícita en la estrofa centésima primera a través de la referencia al sacramento de penitencia. En el "Apu Yáya Hessukcrísto", esta conciencia tiene su lugar en el reconocimiento de las faltas y en el proceso de sufrimiento expreso en las estrofas sexta y novena, respectivamente: "Ñán kunánkka rekksilíña/ Mána chánin ruraskkáyta" (Pero ahora reconozco/ Cuanto hice, incalculable miseria) y "Huchaymánta wakkaspáymi,/ Ñaukikíman chayamúni" (Clamando por mis pecados/ A tus pies he llegado). Asimismo, la cólera de Dios expresa en la vigésima estrofa del himno de Oré, dialoga con las estrofas tercera, octava y novena del cántico recogido por Lira: "Akko tiyo huchaywánmi,/ Theosnilláy phiñachirkkáyki" (Con mis pecados, como la arena, infinitos,/ Levanté tu ira ¡oh Dios mío!), "Hátun Yáya phiñakúkktin,/ Kkánllan kánki ñokkamánta" (Y cuando el Gran Dios se irrite/ Tú sólo velarás por mí) y "Ama Yáyay Chekkniwáychu,/ Amátakk phiñakuytákkchu" (No me des tu ira, Señor,/ No te ofendas). El patetismo del pecador,

identificado en la estrofa trigésima cuarta del cántico del *Symbolo*, se registra también en las estrofas décima y undécima de nuestro objeto de estudio: “Huchaykúnakk llassaynínwan,/ Urman úrman musphas páymi” (Con el peso de mis culpas/ Cayéndome, cayéndome, delirante) y “Máypin Kánki yáwar wékke,/ Unuy pára wakkanáypakk!” (¿Dónde estais, lágrimas de sangre!/ Para llorar como los torrentes de las lluvias). Finalmente, la redención a través de la culpa presente en la estrofa centésima decimaquinta del texto colonial también se halla, entre otras, en la sexta y undécima estrofa del “Apu Yáya Hessukcrísto”: “Chaskipúway wassiykípo,/ Píssi sónkko wawaykíta” (Recíbeme, Señor en tu Casa/ A este hijo tuyo de corazón tan pequeño) y “Máypin Kánki yáwar wékke,/ Unuy pára wakkanáypakk!/ Huchaymánta llakináypakk,/ Kkespichikkniyta maskhanáypakk!” (¿Dónde estais, lágrimas de sangre!/ Para llorar como los torrentes de las lluvias/ Para penar por mis culpas/ Para buscar a mi Redentor).

#### **2.2.4.- Del Ritual Formulario, e Institución de Curas**

El siglo xvii presenta un contexto de disputas en cuanto a la labor pastoral entre la Iglesia, los curas seculares y las órdenes religiosas. El Estado, a través de disposiciones orientadas a salvaguardar la evangelización, participó también de estas diferencias<sup>74</sup>. El párroco Juan Pérez Bocanegra compuso un manual constituido por fórmulas con las que debía llevarse a cabo la confesión y otros ritos acompañantes de la misa: el *Ritual Formulario, e Institución de Curas*, publicado en 1631. El precedente de este manual sería el *Ritual Romano* compuesto por el papa Pablo V en 1614 sobre el cual, el cura haría omisiones.<sup>75</sup>

<sup>74</sup> Juan Carlos Estenssoro ha precisado- sobre la base de los escritos del mismo Pérez Bocanegra- que existió una comunidad indígena cultivada en la decodificación de quipus que registraban el acto de confesión y que identificaba falencias en cuanto al manejo del quechua. Esto habría sido advertido por el párroco, cuyo trabajo siempre consideró el uso del quechua ejecutable para la confesión. Con esto, las discrepancias en cuanto a la cabalidad del ritual, resultaron mayores.

<sup>75</sup> Según Estenssoro, desde su “Epístola a los curas”, Pérez Bocanegra tradujo la obra del papa considerando las cuantiosas traducciones quechuas que consideraba erradas. (Taylor: xlix)

Algunos estudios de Bruce Mannheim y César Itier<sup>76</sup> acerca del *Ritual* identifican a Pérez Bocanegra como el cura que aplicó una estrategia heterodoxa de evangelización a través del empleo del quechua que el III Concilio Limense había pretendido sepultar: el que habría sido empleado por las élites incaicas. Con esto, además de otorgarle legitimidad al quechua, el párroco “hacía el esfuerzo de entender las prácticas paganas y donde fuera posible formular la doctrina cristiana a través de imágenes religiosas nativas” (XXIV). Mannheim precisa que el objetivo del sacerdote era que estas prácticas “se presten a ser interpretadas a la vez desde perspectivas distintas culturales y religiosas” (Taylor: xxiv). Con esto, el ritual estaría orientado a la interpretación de más de una realidad que se integraba en función de una sola: la del Dios católico. El léxico del *Ritual* incluiría vocablos quechua que habían de ser ignorados: “Pérez Bocanegra utiliza, por ejemplo, términos como (ranacu) “vender” [...] (minchi) “contratar” [...] y (timina) “incorregible” [...] donde los textos del tercer concilio emplean respectivamente (ranticu), (mincacu) y (huanana)”.<sup>77</sup>

Jaime Valenzuela López, sobre la base de los estudios de Michel Foucault, explica este *saber* de la cultura del otro como un medio de poder para inculcar el dogma:

Era a partir de dicho conocimiento, de esa posesión de un «saber», que la Iglesia misionera y cristianizadora obtenía el «poder» para desplegar su estrategia de cambio cultural y de implantación de su verdad evangélica (Foucault 1969 y 1993). [...] la información «etnográfica» ya había sido «digerida» ideológicamente por el autor del manual y ahora se presentaba dispuesta en el texto en función de los objetivos de la estrategia eclesiástica. De esta manera, los manuales predefinían, a partir de la malla de referencias doctrinales católicas, las prácticas y representaciones que debían ser estigmatizadas y sobre las cuales el indígena debía generar un sentimiento de culpa que lo condujera a aborrecerla. (47)

<sup>76</sup> “Leer a Juan Pérez Bocanegra, su *Ritual Formulario* y *Hanaq pachap kusikuynin*” (Mannheim) y “Juan Pérez Bocanegra y el *Ritual formulario*” (Itier). Ambos estudios publicados el 2012 por la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.

<sup>77</sup> Taylor: LVI. En esta cita los paréntesis son nuestros.

El *Ritual* de Pérez Bocanegra incluye el himno “Hanaq pachap kusikuynin”. Bruce Mannheim lo traduce como “Alegría del cielo” y está dedicado a la Virgen María. Para nuestro trabajo, apelaremos a la traducción del especialista en lenguas indígenas. Mannheim recoge la opinión de Robert Stevenson- en su estudio acerca de la música azteca e inca- que lo considera como “el primer ejemplar de la polifonía vocal publicado en América” (Taylor: xxv). El himno está compuesto en verso sáfico, como los versos de Oré<sup>78</sup>. Mannheim lo interpreta como un cántico que evidencia un sincretismo de devoción a la Virgen y a entidades religiosas andinas:

[...] la configuración específica de imágenes y epítetos en el himno tienen una clara extrañeza dentro de la tradición europea, evocando la fecundidad de la Virgen María, celebrándola como la fuente de fertilidad agrícola, y como tejedora de brocados, e identificándola sistemáticamente con los objetos celestiales de adoración por los indígenas de los Andes. (xxvi)

Nos parece importante señalar que la traducción de la cual nos valdremos parte de esta concepción; aunque no nos concentraremos en ella. Ahora bien, ¿se presenta la noción de culpa en el “Hanaq pachap kusikuynin”? Creemos que sí. A través de diferentes instancias, la versificación evidencia una relación de subordinación entre el yo poético y la divinidad. La voz lírica emplea la función apelativa del lenguaje para suplicar su auxilio, identificándose como un personaje débil, orgulloso y pecaminoso. Estas características lo sitúan en circunstancias de pesar que lo conducen al arrepentimiento. Es así que en el cuarto verso califica a la Virgen como “Runakunap suyakuynin” (Esperanza de la gente). Así, algunos versos ubicados entre la tercera y cuarta estrofa nos parecen muy ilustrativos y, además, cercanos a nuestro objeto de estudio. Presentaremos la versión quechua y traducción castellana de Bruce Mannheim de manera intercalada:

---

<sup>78</sup> El mismo Pérez Bocanegra lo precisa en la página 707 del *Ritual*; sin embargo Durston precisa que su métrica difiere de los cánticos de Oré. (Durston: 2007, 242)

3.- Chipchiykachaq qarachillay/ Punchaw pusaq qiyan tupa/ Qam waqyaapaq, mana upa/  
Qizaykikta / Qizaykikta “hamuy” ñillay/ Phiñasqayta quspichillay/ Susurwana.

La que brilla, qatachillay/ La que guía el día, aurora de la madrugada/ Para ti, el que te  
llama, jamás de oídos sordos/ A tu menospreciado, dile no m[a]s “ven”/ Hazle salvarme  
de mi enojo/ *Susurwana*

4.- Ñuqahina pim wanana/ Mit anmanta zananmanta/ Tiqzi machup churinmanta/ Llapa  
talli q millaymana/ Much apuwya/ Yasuywana/ Wawaykikta.

Como yo, quien sea que se arrepiente/ De la descendencia, del linaje/ Desde el hijo del  
primer antepasado/ Todos victoriosos, por feos que sean/ Adórale por mí,/ *Yasuywana*/  
Tu Niño

Identificamos la voz de un yo poético que se relaciona con su alocutario: María o  
la luna, un receptor con cualidades pastoriles. Se evidencia, la sumisión del yo poético,  
su identificación como personaje que se encuentra en una situación de orfandad debido a  
su conducta, así como la aseveración de su identidad a través del pronombre y de su  
predisposición al arrepentimiento. En un breve ejercicio intertextual, citaremos a  
continuación los dos primeros cuartetos de nuestro objeto de estudio. Tal y como ha sido  
nuestra intención con el caso de la himnodia de Oré, pretendemos establecer un diálogo  
semántico entre el producto de Pérez Bocanegra y el “Apu Yáya Hessukrístico” (las  
cursivas son nuestras):

Apu Yáya Hessukrístico,/ Kkespichíknuy Theosnilláy,/ Rihraykíta mast’arísan,/ Hámpuy  
wáway, niwaskiánki.

*Poderoso Señor, Jesucristo/Dios mío, mi salvador;/ Extendiendo tus brazos/ “Hijo mío,  
ven”, me estás llamando.*

Imarákkmi munakuylláyki,/ Hesuslláy, wawallaykípakk;/ Chakatáman churakúнки,/ Ñokka áukka rúna ráyku,

*Insondable es tu amor/ Mi único Jesús, para tu criatura./ Te clavaste en la cruz/ Por mí,  
por este enemigo.*



El cuarteto introductorio del “Apu Yáya Hessukcrísto”, como en el “Hanaq pachap kusikuynin”, presenta un yo lírico consciente de su inferioridad ante la entidad divina (en este caso, Cristo). Los pronombres en primera persona enfatizan su identidad como personaje dependiente, que requiere de ayuda de quien considera haber traicionado. No deja de resultar interesante -considerando las épocas de diferente producción- la sugerencia que expresa la voz divina. Asimismo, podríamos enumerar una serie de ejemplos en los que se advierte un diálogo entre ambos cánticos y el antropomorfismo con el que se presenta a la Virgen y a Cristo. Por ejemplo, en el himno mariano la voz poética registra: “Kutirichiy ñawiykikta/ Rikuchiway uyaykikta” (Vuelve los ojos/ Muéstrame la cara); y, en el himno a Jesús: “Rihraykíta mast’aríspan” (Extendiendo tus brazos”) o “Ñauk’ikíman chayamúni” (A tus pies he llegado). Otro elemento similar en ambos himnos es el patetismo del arrepentimiento; así, en el canto a María el locutor dice: “Wiqikta rikuy pinkikta/ Zukhay zukhay waqachkaqman” (Mira las lágrimas que brotan/ Al llorón amargo) y, en el canto a Jesús: “Máypin Kánki yáwar wékke,/ Unuy pára wakkanáypakk!” (¿Dónde estais, lágrimas de sangre!/ Para llorar como los torrentes de las lluvias).

### CAPÍTULO III

## HETEROGENEIDAD Y CULPA EN EL “APU YÁYA HESSUKCRÍSTO”

Como hemos señalado inicialmente, es este el lugar en el que identificaremos en nuestro objeto de estudio las categorías de “heterogeneidad literaria” y “totalidad contradictoria” propuestas por Antonio Cornejo Polar y el concepto historiográfico de culpa sobre la base de estudios historiográficos. A través de un análisis de los elementos retóricos del texto en cuestión, identificaremos un discurso que procuró homogeneizar la mentalidad del sujeto andino. En este proceso de homogenización, participó la culpa como referente católico para procurar su interiorización por el indio pecador. La culpa se actualizó a través de la entonación de la himnodia de los siglos xviii y xix. Es en este periodo en el que, sobre la base de las aproximaciones himnódicas de Margot Beryersdorff, Alan Durston y Enrique Pilco, ubicaremos al “Apu Yáya Hessukcrísto”. Esta actividad cognitiva-comportamental legitimó la subordinación religiosa que tuvo un paralelo en la subordinación económica practicada en las doctrinas de indios. Las mentalidades identificadas por Antonio Acosta y Bernard Lavallé, durante los siglos xvi y xvii en las doctrinas, evidencian la subordinación económica doctrinero-feligrés. Esta se actualizó a través de la subordinación religiosa objetivada en la ejecución de himnos impresos sobre cartillas de catequización durante el siglo xviii. Por otra parte, realizaremos un análisis del “Apu Yáya Hessukcrísto” desde la retórica general textual de Stefano Arduini y Tomás Albaladejo. La funcionalidad que ofrece esta corriente nos permitirá analizar la estructura e ideología de nuestro objeto de estudio. Partiremos definiendo los conceptos de “campo retórico”, “hecho retórico” y “texto retórico”; los de *inventio* (la operación

semántico-extensional), *dispositio* (la operación semántico-intensional), e *intellectio*; además de los interlocutores. Estas categorías serán descritas en función del análisis de la “heterogeneidad literaria” y de sus elementos: producción, texto resultante, referente y sistema de distribución y consumo; los que constituyen el *sistema* del himno católico andino que forma parte de la “totalidad contradictoria” que es la literatura peruana. Hemos referido que apelaremos a la versión quechua de Lira para nuestro análisis ya que la traducción castellana que practica Arguedas, confrontada sobre la base de su traducción literal, nos permite analizar las operaciones semántico-extensional (ideas, referentes, tópicos) y semántico-intensional (ordenación de macroestructuras). Sobre la base de esta confrontación (fundamental para el análisis retórico) apelaremos a la versión quechua para nuestro análisis y citaremos, entre paréntesis, la traducción castellana<sup>79</sup>.

### **3.1.- La convergencia entre retórica católica y retórica general textual**

Stefano Arduini (2000) conceptualiza tres categorías fundamentales para entender el fenómeno retórico en las producciones líricas: “campo retórico”, “hecho retórico” y “texto retórico”. A través de su análisis, nuestra tarea consiste en presentar el diálogo que existe entre los productos religiosos y la producción cultural de una comunidad que tiene su base en la oratoria, y esta, su manifestación en la retórica. Por otra parte, los estudios de Antonio Alberte Gonzales (2005) han revisado las relaciones entre los propósitos expansivos del Cristianismo y su relación con las formas “paganas” de la oratoria latina. Existe entonces una convergencia entre la retórica asimilada por la oratoria católica y las categorías ciceroneanas que emplea la retórica general textual para su aproximación a los

---

<sup>79</sup> La contribución del padre Jorge Lira como quechuólogo no se limita a la compilación de himnos cuya supervivencia continúa vigente, sino que incluye la compilación y traducción de narrativa quechua, una ensayística variada y su contribución lexicográfica: el *Diccionario quechua-castellano castellano-quechua*, actualizado por el también quechuólogo, Mario Mejía Huamán, tarea para la cual aplicó el Alfabeto Fonológico utilizado por la Academia Mayor de Quechua del Cusco. Jorge Lira ha publicado, además de sus himnarios y su lexicón, una compilación de cuentos denominada “Textos quechuas” (1961) y entre su producción etnográfica y ensayística: “De arte popular” (1950), *La mujer andina y la biblia* (1960), entre otras contribuciones.

textos líricos. José García González (2012) expone la “intencionalidad persuasiva” como “la finalidad más genuina del lenguaje religioso” (67). La dinámica socioeconómica de la subordinación en las doctrinas indígenas durante el siglo xvii y la dinámica religiosa de la subordinación practicada en ellas se manifiesta a través de la persuasión de los indígenas. Pero desde el punto de vista de la discursividad de la himnodia colonial y del himno católico andino, se intensionaliza, a través de la *inventio* y la *dispositio*, una persuasión dirigida desde el sujeto pecador como orador hacia las divinidades como receptores.

Stefano Arduini ha conceptualizado el “campo retórico” sobre la base de su visión entre lenguaje y mundo. La producción lingüística está vinculada a las representaciones de la cultura. El lenguaje funciona, como una *representación* del mundo:

El campo retórico es [...] la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas. Es el depósito de las funciones y de los medios comunicativos formales de una cultura y, en cuanto tal, es el substrato necesario de toda comunicación. (47)

Por otra parte, Arduini entiende el texto retórico o discurso retórico como un producto que

nace en el interior de un Campo Retórico y es interpretado igualmente dentro de un Campo Retórico que puede ser el mismo, pero puede ser diverso, como en el caso de la relación dialógica entre culturas lejanas en sentido histórico o en sentido antropológico. (48)

Su acercamiento a los aspectos lingüísticos del texto retórico le permite a Tomás Albaladejo (1991) establecer una diferencia entre las operaciones semántico-extensional y semántico-intensional del discurso del orador:

El texto retórico es el producto lingüístico de la actividad comunicativa del orador. Está constituido por *res* y *verba*. La *res* es el significado. Puede ser de naturaleza extensional, relativa al referente; éste es el campo en el que opera la *inventio*; o puede ser de naturaleza intensional, *macroestructural*, relativa principalmente a aquella parte de la *dispositio* ligada al significado. Los *verba* son la estructura superficial del texto. Están ligados a la *elocutio* y a la parte formal de la *dispositio*.

En este sentido, el texto retórico es un signo complejo constituido por un significante y un significado, este último ya en su componente sintáctico, esto es, semántico-intensional, ya en el referencial, es decir, semántico-extensional. (46)

Para efectos de nuestro trabajo, abordaremos las operaciones semántico-extensional y semántico-intensional (es decir, el conjunto referencial y su ordenación) porque nos interesa la identificación de temas, *macroestructuras* e *intenciones* que subyacen bajo el texto de nuestro objeto de estudio. Antonio Alberte Gonzales ha revisado la “gentilización” por la que atravesó el Cristianismo al asociar las formas discursivas de su doctrina a la retórica de tradición grecorromana. Entre las perspectivas de Cicerón y Quintiliano (entre las últimas décadas pre cristianas y el arribo del Cristianismo) la valoración de la retórica sufriría un sesgo en la *elocutio* a través de catálogos que legitimarán el empleo de formas discursivas para evaluar el valor estético de una obra:

En consecuencia, aquella función analítica presente en los catálogos de figuras se aplicará al reconocimiento del valor literario de los textos bíblicos, como nos dice Agustín [...] “Quienes conocieron los tropos pueden reconocerlos en las Sagradas Escrituras y gracias a tal reconocimiento pueden entenderlas”. Tal hecho se debe a que “los textos sagrados han sido inspirados con sabiduría y elocuencia, con una sabiduría no sujeta a la elocuencia, sino, más bien, con una elocuencia servidora de aquélla”. A este respecto señala: “si, como ya Cicerón había observado, los recursos retóricos, enseñados en tratados retóricos, nunca habrían sido observados, anotados y registrados en tales tratados, si antes no hubieran sido hallados en el talento de los oradores, ¿cómo podemos extrañarnos de que se hallen también en esos autores que el señor, creador de tales talentos, nos ha enviado?” (10)<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Casiodoro, “procederá a la explicación de los salmos, usando los recursos de las artes liberales, esto es, poniendo etiquetas retóricas y dialécticas a cada uno de los textos que va comentando: así nos advertirá de la figura del paradigma, al comentar el verso cuarto del salmo primero; de auxesis y klimax o gradatio, al comentar el verso cuarto del salmo tercero [...] En esta misma línea se halla Isidoro, quien en sus Etimologías reitera el mismo tópico de que la Biblia es la fuente de la cultura clásica: concretamente, al hablar del origen del alfabeto latino y griego señala el hebreo, al hablar de la historia universal dirá que Moisés fue su iniciador, al hablar del epitalamio atribuye a Salomón su creación, al hablar del treno presenta a Jeremías como su autor, al hablar de la himnodia fija su origen en David, al hablar del verso heroico hace remontar su origen a Moisés; al hablar de la fábula señala sus antecedentes en el libro de los Jueces; incluso la filosofía en su triple división, tal como aparece en el mundo clásico, encuentra su primera manifestación en los textos sagrados. (Alberte, 2005, 11-15)

También José García González parte de la persuasión como finalidad retórica a la que se orienta el discurso católico. Se trata de un discurso que involucra la participación de los elementos básicos de un sistema de comunicación y que pretende la adhesión del receptor a un sistema cultural como es la religión y sus implicancias: un discurso improbable cuyo hablar, sin embargo,

construye un discurso omnicomprendivo que trata de apelar a las personas en su totalidad [...] El receptor del mensaje religioso es la persona total, posiblemente de cualquier mensaje, pero en éste se advierte con absoluta claridad, el movimiento de conversión de una persona a una religión concreta [...] Como señala González de Cardedal: "De nuevo volvemos aquí a encontrar otro aspecto específico [...] el cristianismo es un mensaje, no una doctrina, por ello se proclama y no se demuestra", si es un mensaje ha de contar con un emisor, unos procedimientos, un contenido, un receptor y unas intenciones; si no se demuestra, es decir, si no acude a la lógica como argumentarlo principal, entonces hay que utilizar otro instrumental de comunicación, el que provee la retórica. (69-72)

La retórica latina que fue asumida como medio hermenéutico por la retórica cristiana fue empleada por la Iglesia católica en Europa con fines dogmáticos como hemos revisado en nuestro primer apartado. Y esta adecuación calzó en la metodología del discurso evangelizador en la retórica colonial del Perú. Su referente de apertura se encuentra en la oratoria de los siete cánticos publicados por fray Luis Jerónimo de Oré en su *Symbolo Catholico Indiano*.

### **3.2.- “Heterogeneidad literaria” y “totalidad contradictoria” en el “Apu Yáya Hessukcrísto”**

La “heterogeneidad literaria” nació como una categoría que, en el contexto acerca del Indigenismo, pretendió desnudar las debilidades de la denominada literatura nacional. Pretendió recuperar el derecho a voz de las múltiples voces de la sociedad peruana que subyacían bajo diversos y diferentes objetivaciones. Antonio Cornejo Polar (1982) señala que podemos identificar la heterogeneidad a través de un análisis de los elementos

participantes en el discurso homogeneizador: producción, texto resultante, referente y sistema de distribución y consumo. Estos son, en primera instancia, elementos de un sistema de comunicación social y los analizaremos de manera sesgada para facilitar la lectura de nuestra hipótesis. Por otra parte, Cornejo, en *Escribir en el aire* (2003), dedica un momento su análisis a los discursos homogeneizadores; es decir, a aquellos que pretenden uniformizar imaginarios relativos a *sistemas* diferentes sobre la base de un único discurso: discursos que pretenden, sin éxito, evadir la pluralidad literaria. Es así como identifica un corpus de textos republicanos cuya herencia se soporta en la oratoria colonial:

Por razones evidentes los discursos homogeneizadores más explícitos se produjeron en la esfera pública, específicamente en la política, y en el formato de algunos géneros literarios entonces privilegiados y que hoy carecen de estatuto artístico, entre ellos –y de manera muy nítida- las muchas variantes de la oratoria [...] Arengas guerreras, sermones, oraciones cívicas y discursos parlamentarios forman, con otras variantes no menos asiduamente ejercitadas, un muy nutrido y complejo corpus. (101)

Quizá, el sermón sea el discurso heterogéneo mencionado por Cornejo que más se acerque a nuestro objeto de estudio por ser un texto religioso que, durante la República, “prolonga paradójicamente algunos rasgos de la retórica del barroco [...]”. (101). Consideramos que el himno católico andino puede ser incluido en el corpus de las literaturas heterogéneas debido a su carácter público y religioso, su escaso estatuto artístico en la actualidad y su relación con la oratoria religiosa, que evidencia su herencia colonial cultivada desde el clero criollo.

Carlos García-Bedoya, en su abordaje acerca de la “totalidad contradictoria”, apela a la categoría de “sistema” planteada por Cornejo Polar y encuentra en la dialéctica totalidad-sistemas la posibilidad de abordar las diferentes instancias discursivas de la literatura peruana:

La categoría de totalidad contradictoria permite abarcar simultáneamente lo oral y lo escrito, lo “occidental y lo indígena como partes de un conjunto conflictivo y por tanto examinar concretamente las relaciones entre los conformantes de ese todo, entendidos a su vez como sistemas, o sea no como conjuntos caóticos, sino como entidades organizadas. La dialéctica totalidad/sistemas permite aprehender simultáneamente la autonomía de cada instancia y la red de relaciones que se teje entre ellas.<sup>81</sup>

Antonio Acosta Rodríguez (1982) nos recuerda el tiempo presente sobre el que se basa toda religión. Este carácter activo del sistema cultural de los regentes de una ideología ajena, sintoniza con la naturaleza paradójica del discurso homogeneizador que produce “sistemas”; esta producción tendría como base un elemento de la cultura que Acosta denomina *sustrato* y que modificará permanentemente la recepción:

De aquí que una elaboración mítico-religiosa tenga pleno sentido en el contexto de la cultura en que se origina y pase a ser modificada, en mayor o menor medida, tanto en sus aspectos formales como dogmáticos, al ser trasplantada a pueblos de diferentes orígenes culturales. En términos generales, por otro lado, los sistemas religiosos son productos culturales, vivos, y están en continua aunque lenta evolución, influida por la historia de los propios pueblos que las viven [...] al igual que en el terreno del lenguaje, la adopción de nuevos esquemas religiosos se ve afectada por lo que se nomina sustrato, en este caso cultural, y por la propia historia del pueblo que la adopta. De aquí que las religiones adoptadas surjan con rasgos diferentes a los que genuinamente tenían. (4-5)

Esta afectación que sufrieron los esquemas católicos debido al “sustrato andino” encontró su resultados en la himnodia de Oré y Pérez Bocanegra a fines del siglo xvi y durante la primera mitad del siglo xvii. En el primer caso, a través del empleo de las lenguas aborígenes y, en el segundo, en la reutilización de léxico quechua que había sido suprimido durante la “primera evangelización” (entre 1532 y 1583, según Estenssoro). Antonio Acosta, en la entrevista que le realizó Wildredo Kaposli, responde, respecto a la

---

<sup>81</sup> Carlos García-Bedoya refiere los tres sistemas literarios diferenciados por Cornejo Polar: “el sistema de la literatura culta (que también se podría denominar ilustrada o de élite) en español, el sistema de las literaturas populares en español, y el sistema de las literaturas en lenguas aborígenes” (García-Bedoya, 200, 29). En este último sistema no se incluirían los himnos católicos en quechua, ya que su producción parte desde las élites criollas y no desde la masa indígena. Por ello, el discurso evangelizador no podría entenderse como el “barroco andino” que postula el autor, ya que este estaría constituido por discursos en quechua pero orientado a las élites andinas; un barroco que pretendió depurar el quechua de huellas hispanas y no el quechua pastoral empleados para la evangelización a través de la himnodia colonial.



parafernalia empleada por la Iglesia con fines evangelizadores. Entre algunos medios, identifica la música en la doctrinas de indios:

No hay que olvidar por cierto, también en todo este aparato parafernático que rodeaba a la evangelización. La utilización de la música que fue muy fomentada en las doctrinas conforme fueron creciendo y que por cierto daba lugar al hecho de que los indios cantores estuvieran eximidos del tributo y estuvieran vinculados a los Cura[...]. (Acosta 1988, 18)

Asimismo, el empleo del quechua pastoral, descomplejizado sintácticamente en la himnodia del siglo xviii para la composición de una nueva himnodia, tuvo su registro en las “cartillas de catequización” empleadas en las doctrinas desde el siglo xviii (Pilco: 2005:181). Las formas de sincretismo musical referidas por Enrique Pilco (como la inclusión oficial del harawi durante la liturgia, como precisamos en 1.2.2.) ilustra esta afectación referida por Acosta. 1890, una de sus dataciones más antiguas, ubica al “Apu Yáya Hessukcrísto” en los albores del mejor momento de la producción musical de los maestros de capilla del Cusco: “las primeras décadas del siglo xx, hasta su declive en la segunda mitad del mismo”. (Pilco: 1990: 180)

Ya que recientemente hemos hecho referencia a esta lógica social que gira en torno a la himnodia colonial y al himno católico andino, quizá este sea el lugar para referir el concepto de “hecho retórico” planteado por Stefano Arduini, ya que, precisamente, está constituido por elementos textuales y contextuales cuyos participantes están integrados por la interactividad:

El hecho retórico es el acontecimiento que conduce a la producción de un texto retórico; incluye todos los factores que hacen posible efectivamente su realización. Del hecho retórico forma parte, naturalmente, el texto, o discurso retórico, es más este será el gozne del hecho retórico. Además, forman parte del mismo: el orador o emisor, el destinatario o receptor, el referente, constituido por los seres, estados acciones, procesos, ideas, reales o imaginarios, que forman el conjunto referencial del texto, aquella parte de la realidad percibida que constituye el espacio de mundo posible del texto. Otro elemento importante es el contexto, sea el de las circunstancias que permiten la producción del texto, sea aquel que atañe a los elementos externos implicados en la performance del discurso. (45)

### 3.2.1.- La producción

Entendemos por producción al proceso que tiene como protagonistas autor o conjunto de autores que crearon el texto resultante. Al respecto, ya hemos mencionado que no es conocida la autoría del “Apu Yáya Hessukristo”<sup>82</sup>. Sin embargo, nos parece oportuno señalar las opiniones en cuanto a las características de la autoría de la himnodia circunstante, autoría que parece haber sostenido un carácter culto desde la himnodia de sintaxis compleja de los siglos xvi y xvii hasta la de sintaxis sencilla, correspondiente a los siglos xviii y xix.

José María Arguedas señala que los himnos “fueron escritos para los indios [...] con el objeto de dar fundamento religioso al nuevo orden social impuesto por la Colonia” (35). Sin embargo, el escritor considera que los productores del himno católico andino no habrían sido exclusivamente compositores criollos sino que habrían existido tres fuentes “cultivadas”:

Ambos himnos [“Jesús ruraquey” y “Kkhapak Wiñay”] muestran, además, las fuentes principales y distintas que han formado este caudaloso capítulo de la literatura quechua: el erudito occidental, el indígena erudito, y el folklórico occidental e indígena. Los himnos no son obra exclusiva de misioneros españoles; como las demás artes religiosas de origen colonial, o que se iniciaron en la colonia, es obra comenzada por españoles y continuada por los mestizos; y en tanto que las otras artes a que nos referimos desaparecieron ya, ésta de los himnos, como la santería e imagería religiosa populares, no se extinguen de manera total. (19)

Arguedas considera que algunos himnos de la recopilación de Lira debieron haber sido compuestos por un autor “de evidente formación erudita (4)”<sup>83</sup>. Compara algunas de

---

<sup>82</sup> En la introducción a su recopilación, Jorge Lira no argumenta sus impresiones respecto al corpus que ofrece. Señala que la menor parte de los himnos tienen firma y que serían “neta creación de sus autores”. Otra parte son traducciones y versiones de los devocionarios “con los cuales los misioneros procuraron realizar [...] su afán apostólico”. Las restantes las informa como anónimas, quizá, “rectificaciones de las mismas estrofas que se cantaban en recintos sagrados del inkanato”. (Arguedas, 3)

<sup>83</sup> Margot Beyersdorff, apópsito de los cuarenta y cuatro cantos quechuas identificados en las crónicas de Cristóbal de Molina, Martín de Murúa, Joan de Santa Cruz Pachacuti, Waman Puma de Ayala y el Inka Garcilaso, que datarían entre 1574 y 1615, se habrían recopilado desde informantes “de supuesta estirpe noble”. (1986: 218)

las estrofas del “Apu Yáya Hessukcrísto” con algunos salmos del profeta David. Identifica entre ambos productos “identidades literales” (25) lo que le permite deducir que hubo un productor culto con conocimientos católicos.<sup>84</sup>

Carlos García-Bedoya relaciona la producción del discurso evangelizador (como ya se ha citado, a través de “textos devocionales y oraciones cristianas”) con un grupo elitista que surge desde el poder. De tal manera, coincide con Arguedas respecto al carácter culto de la génesis de la himnodia evangelizadora<sup>85</sup>:

Se alude al discurso que desde el poder se dirige a las amplias masas indígenas, y también por cierto a sus élites, con la finalidad de inculcarles el pilar central de la cultura dominante: la religión católica. En ese sentido, tal discurso evangelizador puede conceptuarse como discurso aculturador en la acepción fuerte de la palabra, discurso que busca imponer a una población un componente central de una cultura más poderosa, combinando en proporciones diversas medios represivos y persuasivos. Discurso que surge desde el poder en tanto la corona española ejercía un Patronato sobre la Iglesia católica en las Indias y era por tanto su deber velar por la incorporación pronta y firme de las poblaciones nativas en el seno de la Iglesia; y asimismo en tanto que la propia Iglesia era un componente central de la esfera del poder. (147)

En una aproximación a la producción himnica de los primeros siglos coloniales, Margot Beyersdorff (1986) especifica que los textos quechuas considerados “material didáctico o de adoctrinamiento” podría datar de antes de 1574 (217-218). Este corpus tendría su producción superlativa hacia el siglo xvii, contexto en el que las producciones de Oré y Pérez Bocanegra fueron difundidas:<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> El análisis comparativo que aplica Arguedas entre el primer cuarteto del “Apu Yáya Hessukcrísto” con uno de los himnos de Santa Cruz Pachacutic lo anima a relacionarlo con un jaylli triunfal que pudo haber sido manipulado (16). A pesar de ello, en esta manipulación, habría participado mano letrada.

<sup>85</sup> Juan Carlos Estenssoro señala que el escenario de la “unificación de la doctrina” producido por el III Concilio Limense no terminó por cristalizarse desde la Iglesia colonial en el Perú; por ello, “[f]ueron las órdenes religiosas o iniciativas individuales las que ejercieron [...] mayor influencia [...]” (300) a través de textos como los de Oré y Pérez Bocanegra, criollos que emplearon el lenguaje pastoral referido por García-Bedoya.

<sup>86</sup> Margot Beyersdorff argumenta su consideración “culta” acerca de estas producciones iniciales: “Abierta esta iniciativa de la Iglesia, las obras de los clérigos no se nutrían de la tradición oral; es decir, esa producción no considera las poesías en vernáculo de los géneros nativos. La mayoría de estas obras – vocabularios, gramáticas, catecismos, confesionarios, cánticos- fueron escritas o traducidas al quechua y ordenadas después basándose en textos en español que existían previamente. (La explicación de esta ausencia se debe, al parecer, a que se consideraba tales textos como profanos.) (219)

[...] es la producción literaria de índole didáctica la que llega a dominar el ambiente intelectual [entre fines del siglo xvi y la mitad del siglo xvii]. La Iglesia, por ejemplo, se apodera de las lenguas nativas con el fin de adiestrar a los clérigos en el manejo de ellas y de suministrar pautas para el adoctrinamiento de los indígenas. En vista de ello, a lo largo del siglo xvii aumentan las publicaciones de una literatura eclesiástica en los idiomas aborígenes que sobrepasa en volumen a todo lo producido en el siglo anterior. (219)

Pero esta producción culta sufriría variantes en su composición musical hacia el siglo xviii. Creemos conveniente abordar esta visión de la investigadora respecto a la himnodia del siglo xviii en el acápite del “texto resultante” (3.2.2.); a partir de esa variación en la himnodia induciremos los cambios en su génesis.

Según la clasificación de Alan Durston, nuestro objeto de estudio sería un himno tardío. Su producción pudo haberse realizado a partir del siglo xviii –siglo en el que junto al xvii habría habido escasas publicaciones himnicas<sup>87</sup>- porque en su texto se puede identificar una ausencia de marcas expresas de catequización; por otra parte, su fijación podría datar del siglo xix, durante el contexto de la libertad de impresión.

Como hemos señalado en 1.2.2., para Enrique Pilco Paz (2014) hubo una producción de origen español sostenida en el canto gregoriano de Oré y Bocanegra; sin embargo, esta producción habría sufrido préstamos musicales indígenas a través de la oficialización del harawi como parte del repertorio católico. Para Enrique Pilco, uno de los productos en el que se identifican estos préstamos es el “Apu Yáya Hessukcrísto”. (2014: 6)<sup>88</sup>

De acuerdo con estas opiniones, consideramos coherente que el texto del “Apu Yáya Hessukcrísto” haya tenido como productor a un autor o conjunto de autores letrado,

---

<sup>87</sup> El crítico canadiense Durston se basa sobre los estudios de Rivet y Créqui-Montfort (1951-1956) que rescatan devocionarios anónimos. (Durstón, 2010)

<sup>88</sup> Pilco Paz señala que “Los himnos en quechua se cultivaron pues combinando la escritura, en lo concerniente a los versos y la tradición oral respecto a la música. Esta última en el marco de misas y otras formas de recogimiento espiritual.” (9)

conocedor del quechua pastoral que superó la sintaxis compleja de la himnodia de los siglos xvi y xvii y que se adaptó a la himnodia de estructura sencilla de los siglos xviii y xix. Estas producciones “cultas pero sencillas” parecen haber encontrado su lugar en las doctrinas de indios, donde los maestros de capilla debían componer cánticos de manera obligatoria (Estenssoro, 149), y su soporte en las cartillas de catequización del siglo xviii debido a su masificación. (Pilco, 2005:181)<sup>89</sup>

### **3.2.1.1.- Los interlocutores**

Decidimos abordar, en esta parte, la categoría de los interlocutores debido a que hemos mencionado en líneas recientes al autor textual como productor del himno. El texto evidencia la autoría de un sujeto cultivado en la religión católica y el quechua que superó la complejidad sintáctica y el énfasis doctrinal de la himnodia empleada los siglos xvi y xvii. Asimismo, presenta un locutor personaje que, a través de la función apelativa del lenguaje, implora perdón a su receptor. El alocutario expreso es Jesús. Es presentado como mediador entre el locutor personaje (el pecador) y la divinidad suprema (Dios) para lograr su redención y posterior salvación. Finalmente, el lector implicado, sujeto al que está dirigido el producto textual, es el indígena o mestizo integrante de una doctrina de indios y participante de la catequesis practicada en las parroquias de estas doctrinas. El código sobre el cual está escrito el mensaje, y el mensaje mismo lo evidencia como destinatario. En el mundo de la ficción, existen dos interlocutores: uno que pide y otro que da; uno que habla y otro que escucha; uno que desnuda su culpa y otro que podría redimir. El primer cuarteto ilustra esta dinámica apelativa. Con la súplica del pecador, se legitima, de manera indirecta, la fe en el Purgatorio (que durante los primeros siglos de catequización había sido reiterada a través de la himnodia). Y con la voz divina, con la

---

<sup>89</sup> Para este apunte Pilco cita la *Bibliographie des Langues Aymará et Kičua* de Paul Rivet y Georges de Créqui-Montfort (París, 1951), texto al que no hemos tenido acceso.

participación de Jesús como alocutario textual, se establece la posibilidad de esa redención: “Apu Yáya Hessukcrísto”, (Poderoso Señor, Jesucristo)/ Kkespichíkkniy Theosnilláy, (Dios mío, mi salvador;)/ Rihraykíta mast’aríspan, (Extendiendo tus brazos)/ Hámpuy wáway, niwaskiánki. (“Hijo mío, ven”, me estás llamando.)”. El himno es un producto literario, y como tal, objetiva hechos histórico-sociales. Este escenario de subordinación religiosa del indígena pecador ante Jesús tuvo correlatos paralelos en la subordinación religiosa doctrinero-feligrés establecida en las doctrinas de indios y en la subordinación socioeconómica del sistema pseudofeudal que los frailes criollos impusieron contra los indios a través de la economía subalterna identificada en los estudios de Antonio Acosta y Bernard Lavallé.

### **3.2.2.- El “texto resultante”**

Entendemos nuestro objeto de estudio como resultado de un proceso que presenta instancias de transculturación, es decir, de adaptación creativa de elementos pertenecientes a otro sistema.<sup>90</sup> Como nuestro propósito es analizar el texto del “Apu Yáya Hessukcrísto”, consideramos que existe una predominancia de elementos hispánicos cuyo carácter semántico responde a una ideología también hispánica. Respecto al elemento indígena, solo podemos considerar el código que, además se habría compuesto desde las alteraciones del quechua pastoral. Debemos recordar que los estudios que identifican elementos indígenas son musicológicos y corresponden a melodías y armonías identificadas por Enrique Pilco Paz. Aunque también José María Arguedas establece paralelismos entre algunos versos de nuestro objeto de estudio con la himnodia de San Cruz Pachacuti; sin embargo, este paralelismo resulta, desde nuestro

---

<sup>90</sup> Concepto de transculturación propuesto por Ángel Rama en *La transculturación narrativa en América latina* (1982).

punto de vista, microestructural.<sup>91</sup> Sabemos que un análisis microestructural resulta insuficiente para acercarnos a la *dispositio* del discurso y, a través de ella, a su operación semántico-intensional: es decir, a la ordenación de las macroestructuras o temas sobre los cuales gira la oratoria del himno y su intención pedagógica.

Nuestro estado de la cuestión ha expuesto algunos estudios respecto a nuestro objeto de estudio. En esta parte de nuestro trabajo, recurriremos a algunos de estos planteamientos para establecer un diálogo con nuestra hipótesis: el “Apu Yáya Hessukcrísto” pertenece a un *sistema* denominado himno católico andino que encuentra su lugar en la pluralidad de las literaturas heterogéneas del Perú. Señalamos, de una vez, los estudios que otorgan sentido a nuestra deducción: Margot Beyersdorff nos habla de “transmutación”; Juan Carlos Estenssoro, de canto cifrado; Alan Durston, de “juego sincrético”; y el musicólogo Enrique Pilco, de “mestizaje musical”.<sup>92</sup>

Margot Beyersdorff (1993) considera que la poesía sacra en quechua encuentra su origen hispánico en la poesía mística de la España del siglo xvi y, su origen prehispánico, en las “recitaciones autóctonas asociadas al gesto ritual dirigido a lo numinoso andino”<sup>93</sup> (Beyersdorff, 1993, 46-48). Por ejemplo, acerca de los himnos del *Symbolo Catholico*

---

<sup>91</sup> Arguedas contrasta un verso del primer himno de Santa Cruz Pachacutic con un verso del “Apu Yáya Hessukcrísto”. Se trata de un verso dirigido a Wiraqocha que es reiterado en la versificación y que evidenciaría una relación épica entre el hombre y la divinidad: “hay nillavay”. El folclorista compara esta expresión con la del último verso del primer cuarteto de nuestro objeto de estudio: “Hámpuy wáway, niwaskiánki” (“Hijo mío, ven” me estás llamando). Pero, consideramos, que serían semejanzas en el nivel microestructural. Asimismo, el escritor identifica lo que denomina “identidades literales”: un nivel intertextual entre versos del himno que estudiamos y versículos bíblicos. Por ejemplo, entre el primer cuarteto de nuestro objeto de estudio y el Salmo 6 del profeta David. Pero para concluir una hipótesis deberíamos establecer un diálogo entre el nivel macroestructural de la salmodia bíblica y la himnodia católica andina, lo que requeriría un análisis exhaustivo cuyo lugar no se encuentra en este estudio.

<sup>92</sup> El análisis de Jorge Lira respecto a su colección, e inclusive, respecto al “Apu Yáya Hessukcrísto” no se soporta sobre un estudio filológico riguroso; por ello no podemos coincidir en que los himnos que recopila “tendrían origen prehispánico” (Lira, 1955: 3). Por otra parte, José Quesada Macchiavello nos habla de “mestizaje musical”, cuya primera etapa habría tenido su apertura con las composiciones himnicas de Jerónimo de Oré. Pero este mestizaje, para Quesada, se comprueba solo en el empleo de la lengua quechua y no en la métrica ni música nativas. (54)

<sup>93</sup> Margot Beyersdorff, en una de sus anotaciones, ejemplifica este concepto a través de la obra de Luis de León, quien traduce del hebreo al latín los Salmos entre 1543 y 1550 y de Santa Teresa en 1562, año en que termina “El libro de su vida” y comienza a escribir en 1566 su “camino de la perfección” (Meditaciones sobre el cantar de los Cantares). (1993, 47)

*Indiano* de Jerónimo de Oré, la investigadora señala que obedecen a una estructura hispánica y a la inclusión de contenidos del rito prehispánico:

En ningún pasaje del Sexto Cántico [...] alude fray Luis Jerónimo a las prohibiciones en la escritura judeocristiana contra la ingestión de la sangre del animal sacrificado (Lev. 17, Deut. 12:15, Actas 15:29). Desde luego, ensalza efectivamente los gestos del rito ofertorio andino al transmutarlos al lenguaje poético del cántico. Estos gestos serán convertidos en las imágenes de sudar, brotar, gotear, derramar, regar y asperjar la sangre del ser humano. El lenguaje simbólico [...] debería de elucidar este precepto incluido en la ley de Santidad: “[M]as no comeréis sangre; la derramaréis sobre la tierra como agua” (Deut. 12:15). [...]. (233)

Tanto la fuente bíblica presentada durante el artículo de Beryersdorff cuanto la prehispania semántica evidenciarían que el discurso virreinal no fue “mera” traducción o imitación sobre la base de pautas y temas europeos.” (233). Por otra parte, Beyersdorff señala que a fines del siglo xviii -en el contexto de la prohibición de espectáculos andinos debido a la revolución de Túpac Amaru (1780-1782)- supervivieron cantos de origen indígena y mestizo: “En aquel entonces el Harawi ya se había diferenciado en las tres formas que existen en el presente: el *Harawi*, limitado a las tareas del campo del dominio quechua, el himno católico y el yaraví [...]”. (220)

Si emprendemos la tarea de identificar elementos propios de la poesía mística española en el “Apu Yáya Hessukcrísto”, sería impostergable referirse al tópico de la “búsqueda de la unión mística”<sup>94</sup> que, para Afhit Hernández Villalba, constituye la premisa de esta poesía. Quizá, el discurso evangelizador del himno católico andino, generalizaría este tópico, ya que la *intensionalización* de su orador será la búsqueda del vínculo con la divinidad. Esta búsqueda de la unión mística se presenta de manera

---

<sup>94</sup> Afhit Hernández Villalba, sobre la base de los estudios retóricos y estéticos de Helmut Hatzfeld, Dámaso Alonso y Emilio Orozco, enumera entre algunas características de la poesía mística: el amor nupcial a lo divino [asociado a la analogía del amor entre Cristo y la Iglesia] y la simbolización (la noche, el fuego, el matrimonio). (“Misticismo y poesía: elementos retóricos que conforman la estética mística”, en *Revista de El Colegio de San Luis*, Nueva época, año I, número 2, 2011)



macroestructural en la versificación de nuestro objeto de estudio. Ilustraremos ello a partir de las estrofas primera, sexta y undécima. La primera, aquella en la que Jesús “habla”, funciona como invocación que evidencia esta intención de vínculo, tal y como ocurre en la apertura del salmo de súplica: “Apu Yáya Hessukcrísto,/ Kkespichíkkniy Theosnilláy,/ Rihraykíta mast’aríspan,/ Hámpuy wáway, niwaskiánki.” (“Poderoso Señor, Jesucristo/ Dios mío, mi salvador;/ Extendiendo tus brazos/ “Hijo mío, ven”, me estás llamando.”). Luego de la evocación, la sexta estrofa clama por una comunión. Su lectura podría interpretarse como la integración con la comunidad de contricionistas, aquellos que están atravesando el dolor de la orfandad y que claman por penitencia para retornar al Cielo, referente del Paraíso o de la Iglesia: “Ñán kunánkka rekksiníña,/ Mána chánin ruraskkáyta;/ Chaskipúway wassiykípi,/ Píssi sónkko wawaykíta.” (“Pero ahora reconozco/ Cuanto hice, incalculable miseria,/ Recíbeme, Señor en tu Casa/ A este hijo tuyo de corazón tan pequeño.”). Finalmente, la undécima estrofa presenta a un hombre desesperado por esta sensación de orfandad, de falta de unión mística: “Máypin kánki yáwar wékke,/ Unuy pára wakkanáypakk!/ Huchaymánta llakináypakk,/ Kkespichikkniyta maskhanáypakk!” (¿Dónde estais, lágrimas de sangre!/ Para llorar como los torrentes de las lluvias/ Para penar por mis culpas/ Para buscar a mi Redentor”).

Tal y como la hemos citado, Beyersdorff considera al himno católico como una forma de harawi diferenciada a fines del siglo xviii y existente hasta la actualidad; sin embargo, no ejemplifica su planteamiento, solo sitúa al harawi un siglo después de la producción evangelizadora del siglo xvii sostenida sobre la base de una estructura occidental. Esta tesis resulta parcialmente coincidente con la de Enrique Pilco, respecto a su concepto de himno católico (y en particular el “Apu Yáya Hessukcrísto”, como citaremos líneas abajo) como producto mestizo que tendría en el harawi a uno de sus componentes. Beyersdorff coincidiría parcialmente también con Alan Durston respecto a

la datación del himno católico como texto del siglo xviii, tiempo en el que Durston sitúa a los himnos de estructura sencilla, como el “Apu Yáya Hessukcrísto”.

Juan Carlos Estenssoro plantea la categoría de *contrafactum* para referirse al empleo de música y estructura textual de origen grecolatino en los cantos en lengua quechua utilizados para el rito litúrgico. Entre los antecedentes de esta práctica se señalan las obra de Oré y Bocanegra. El empleo del verso sáfico en lengua quechua pretendería suprimir cualquier vestigio de idolatría latente en las melodías y versos prehispánicos en sintonía con los mandamientos del III Concilio Limense:

Si mirando al futuro, esos cantos debían integrarse plenamente a una identidad cristiana indígena (lo que fue el caso como lo prueba su vigencia en numerosos cuadernos de canto manuscritos de los siglos xviii y xix y las colecciones publicadas en el xx) era la construcción de una diferencia calculada, una alteridad conciliadora, neutralizada, ya que descansaba sólo en la traducción [...] Por otro lado, la apropiación de esos cantos ya no suponía correr el riesgo de un doble pasado cristiano de origen apostólico americano sino implantar un pasado común único, unívoco y con una sola fuente de autoridad jerárquica en el canto romano. (302)

Estenssoro considera que esta operación tenía como objetivo que, a través del canto quechua, “los cantos de la Iglesia romana quedarían inscritos en la memoria indígena, cifrada en ella, ofreciéndose la posibilidad de adoptar y compartir el pasado de los cristianos” (301).<sup>95</sup> El canto cifrado en el quechua de la himnodia colonial que señala Estenssoro, descansa, como el mismo lo precisa, sobre la base de un ejercicio

---

<sup>95</sup> El historiador sugiere que para analizar el significado de estos cantos sería necesario confrontarlos con la *Psalmódia christiana* (1583) de Bernardino de Sahagún en México. Este texto pretendió ser una alternativa a los Cantares mexicanos que habían considerado la estructura indígena mejicana de sus cantos sagrados; sin embargo, Estenssoro especifica que Sahagún no condenará de manera explícita esta práctica, lo que le permite opinar que el *contrafactum* se habría realizado solo en el Perú (302). Esto es corroborado por Arthur J. O. Anderson en su estudio acerca del *Psalmódia christiana*. Al respecto, Anderson señala que “Parece obvio que el prólogo [...] se ha dedicado más bien a la presentación de la fe cristiana que a la refutación de las creencias prehispánicas [...]. Por ejemplo, es notable que el primer Mandamiento de Dios omite la prohibición de adorar a otros dioses y de idolatrar; sólo exige que [...] -amarás a tu Dios, a tu señor, de todo tu corazón. Poco o nada hay de amenazas o de acusación en la Psalmódia; lo que subraya Sahagún es más bien la accesibilidad de las dotes de gloria que las penas de los dañados. Esto, que según me parece es su más importante característica, se difunde por toda la obra.” (“La salmodia de Sahagún”, Arthur J. O. Anderson, p. 31.)

contrafáctico; es decir, la interiorización del catolicismo se realizaría a través de la ejecución de un canto contrario al prehispánico.

No existen precedentes que hayan detectado que el “Apu Yáya Hessukcrísto” haya sido una traducción. Hasta la fecha, podemos decir que se trata de un himno escrito en quechua y constituido por once cuartetos octosilábicos. Todas sus estrofas incluyen referentes pronominales asociados al Catolicismo. Estos funcionan como elementos microestructurales de la versificación; corresponden a la operación semántico-extensional del discurso retórico, en términos de Tomás Albaladejo. Estos elementos microestructurales del nivel local: “Kkespichíkkniy Theosnilláy” (Dios mío, mi salvador), “Hessuslláy, wawallaykípak” (Mi único Jesús para tu criatura) o Taytalláy maskhamuwánki (Padre mío, me buscaste) articulados con otros referentes católicos como: “Pampacháway huchaymánta” (Perdona mis pecados, entiérralos), “Huchaymánta wakkadpáymi” (Clamando por mis pecados) o “Huchaymánta llakináypakk (Para penar por mis culpas), constituyen, a través de la operación semántico-intensional, la macroestructura del himno. Esta, que detallaremos en nuestro análisis de la *dispositio*, revela intenciones que tienen como uno de sus antecedentes, la intensionalización de la salmodia bíblica que hemos señalado en 1.1.: exhortación a la divinidad, alabanza y afirmación.

Alan Durston, en la dicotomía himnica que propone en 1.2.2, identifica sincretismo y explicación de la doctrina en los himnos de Tipo 1: los de Oré y Pérez Bocanegra (cánticos de los siglos xvi y xvii). Pero no ocurre lo mismo con la himnodia Tipo 2, himnos del siglo xix<sup>96</sup>, en los que, desde su punto de vista, no se emplean referentes andinos ni explicaciones de la doctrina:

---

<sup>96</sup> Durston al abordar la sencillez e intimismo del himno “Mesan mast’asqa” (incluido tanto en los *Tesoros Religiosos* cuanto en el *Catecismo y Doctrina Cristiana en el Idioma Qquechua* que editó Mariano Guzmán en 1843) considera, en consonancia con un análisis previo de Arguedas (1955: 136, 137), que se trata de

Los himnos Tipo 2 se distinguen claramente de las composiciones de Oré y Pérez Bocanegra, que utilizaban patrones métricos más complejos. Estos himnos carecen además del juego deliberadamente “sincrético” de iconografía cristiana con imágenes y temas derivados del pensamiento ritual y cosmológico andino que destaca en los himnos Tipo 1. Por ejemplo, los himnos a la Virgen utilizan la iconografía mariana tradicional de origen europeo (flores, la luna, las estrellas, etc.) sin la clase de sustitutos andinos ensayados por Oré y Pérez Bocanegra más allá del ubicuo hamancay (flor de amancae).

La himnodia de Oré está constituida por cuartetos estructurados por tres versos endecasilábicos y uno pentasilábico; la de Pérez Bocanegra, por sextetos constituidos por cinco versos octosilábicos y uno tetrasilábico. El “Apu Yáya Hessukcrísto”, como hemos mencionado antes, está constituido siempre por cuartetos octosilábicos. De acuerdo con esta lógica, el texto del “Apu Yáya Hessukcrísto” podría pertenecer a este último corpus, ya que presentaría patrones métricos más sencillos. Alan Durston lo sugiere al abordar el repertorio actual de la himnodia cuzqueña que, según sus deducciones, “corresponde principalmente al Tipo 2” (151). En contraste, el “Feria segunda de angelorum, coelorum, atque ómnium rerum creatione. Carmen” de Jerónimo de Oré (analizado en el capítulo ii), presenta una versificación compleja en la operación semántico-extensional para estructurar la dinámica de la subordinación. Citaremos dos estrofas que ilustran esta característica:

29.- Qullanan Diosmi qapaq yayanchikqa;/ hatun reyninchik tukuyta yalliymi;/ paypa makinpim allpap puchukaynin/ qallariyninpas.

29.- Nuestro padre y señor todopoderoso es Dios supremo; nuestro gran Rey los supera a todos; en sus manos está el término de nuestra tierra y su principio.

31.- Hamuychik ari, payta muchaykusun;/ waki tantalla payman ullpuykusun;/ ruraqinchikpa ñawkinpi waqasun;/ paymi yayanchik.

---

un himno Tipo 2. Por otra parte, debido a que el Asimismo, debido a que el “Mesan mast’asqa”, “aparece en un manuscrito ayacuchano que parece datar de fines del siglo XVIII. Sugiero entonces que el Tipo 2 corresponde a un desarrollo dieciochesco, lo que no impide que himnos de este tipo hayan seguido componiéndose en los siglos XIX y XX.” (151-152)

31.- Vengan pues, ¡adorémoslo y, juntos, postrémonos ante Él!; ¡lloremos delante suyo! Él es nuestro padre y señor.

En comparación con la sintaxis del “Apu Yáya Hessukcrísto”, orientada a la construcción del orador de la súplica, la operación semántico-extensional de los versos de Oré descansa sobre la instrucción cristiana, sus referentes bíblicos y su amplificación. Se versifican endecasilábicos y pentasilábicos que soportan contenidos instructivos propios de la depuración que se procuró tras las medidas conciliares del siglo xvi.

Alan Durston ejemplifica la sencillez de la himnodia de *Tesoros religiosos* a través de la primera estrofa de un himno mariano:<sup>97</sup>

Virgen Santa Diospa maman/ Huchasapacc suyanaycu/ Maypis mama yahuar hueque/ Ccanhuan cusca huaccanaipacc

Virgen santa, madre de Dios/ Esperanza de nosotros pecadores/ ¿Dónde, madre, [hay] lágrimas de sangre / Para llorar junto a ti? (151)

Si practicamos un ejercicio similar, podríamos comparar esta primera estrofa del himno a María citada por Durston con la última estrofa del “Apu Yáya Hessukcrísto”; notemos la evidente intertextualidad macroestructural:

Máypin Kánki yáwar wékke,/ Unuy pára wakkanáypakk!/ Huchaymánta llakináypakk,/Kkespichikkniyta maskhanáypakk!

¿Dónde estais, lágrimas de sangre!/ Para llorar como los torrentes de las lluvias/ Para penar por mis culpas/ Para buscar a mi Redentor (Lira: 15, 16)

En esta, la última estrofa de nuestro objeto de estudio, se identifica el intimismo del orador y su estado de contrición, además del carácter directo de la súplica. Por otra

---

<sup>97</sup> Durston precisa que este himno mariano “se canta actualmente con variaciones mínimas en las fiestas de la Virgen (p.ej., cuando se vela a la Virgen de Belén durante su estadía en el convento de Santa Clara para Corpus Christi). (151)

parte, también identificamos el simbolismo propio de la poesía mística que apuntaba, líneas arriba, Margot Beryersdorff como característica de la “poesía sacra en quechua”.

Enrique Pilco (2014), desde la musicología, sostiene que los himnos católicos andinos evidencian un mestizaje entre el canto llano, el harawi y otros géneros del ande (5). Como señalamos en 1.2.2., para Pilco, “la superposición del contenido del texto sobre la forma musical en el Apu Yáya Hessukcrísto se sustenta en el harawi”. Le preguntamos al musicólogo si podía identificar esos elementos precoloniales en nuestro objeto de estudio; pero explicó las dificultades de la investigación respecto al concepto de tradición (precolonial o colonial); ratificó, más bien, el deslinde que se puede aplicar desde los documentos coloniales:<sup>98</sup>

Cuando evocamos componentes substanciales de la tradición musical de un pueblo o grupo social no nos referimos a cualquier institución, sino que estos resultan de una selección. Así como todo lo que viene del pasado no es *ipso facto* tradicional, lo que se transmite no constituye necesariamente una tradición. Podemos esbozar, eso sí, algunas hipótesis que emanan de la lectura de los documentos coloniales. Gonzales Holguín nos alcanza una muy pertinente respecto al sentido que le asigna al harawi en su Vocabulario. Además de canto de remembranza y de afecto nos dice que devino en canto devoto y espiritual. Aunque el harawi es una forma poética de origen prehispánico, en la época en la que Holguín consignó la definición que le atribuía, ya había adquirido un valor religioso católico que respondía, más bien, a la realidad urbana y de reconfiguración política que se ponía en marcha. (Conversación personal).

Para establecer un sustento sólido respecto de la substancia del harawi sobre la que descansaría el texto del “Apu Yáya Hessukcrísto”, solo podríamos deducir que las aproximaciones de Beyersdorff, Yaranga y Pilco se sustentan en elementos macrotextuales: el contacto con la divinidad y la angustia (señalada por Yaranga sobre la

---

<sup>98</sup> Abdón Yaranga Valderrama, en su estudio acerca del harawi, apela a las crónicas de Guamán Poma de Ayala, Garcilaso de la Vega y el padre Blas Valera, además del diccionario de Gonzales Holguín, para especificar una funcionalidad divina de este cántico.

base de Guamán Poma). Solo podríamos establecer una analogía en este nivel. Ya que la comunión entre estas ideas se fundamenta, parcialmente, en aspectos musicológicos.<sup>99</sup>

### 3.2.2.1.- La *dispositio*

Una de las operaciones semánticas del discurso retórico señaladas por Tomás Albaladejo corresponde a la ordenación de las ideas, a su distribución en el discurso, a su disposición. Esta *dispositio* de raigambre semántica tiene un carácter intensional desde el punto de vista semiótico, es ordenador de cosas. La referencia a estas cosas se encuentra en el conjunto referencial de la *inventio*; es decir, la *dispositio* estructura la *inventio*. La siguiente es una acepción adecuada que Albaladejo refiere de la *Rhetorica ad Herennium*: “La disposición es la ordenación y la distribución de las cosas, la cual indica qué cosa ha de ser colocada en qué lugares.” (Albaladejo, 74). Dos son las categorías clave para delimitar la naturaleza de la *dispositio*: macroestructura e *intensionalización*. Será útil citar los conceptos que plantean Teun van Dijk (1996) para la primera y el mismo Tomás Albaladejo (1991) para la segunda. Van Dijk diferencia la macroestructura de la microestructura a partir de su “coherencia global” (y no local) (43-52). Podríamos adelantar que el nivel macroestructural integra cosas que tienen autonomía y suficiencia en el nivel local. Esas cosas podrían ser asumidas como ideas particulares que, asociadas, constituyen un todo; y solo a través de este ejercicio de abstracción podremos identificar ese asunto sobre el que subyace una intención oratoria. El todo del cual habla Lausberg

---

<sup>99</sup> El músico Javier Echeopar Mongilardi, guitarrista que interpreta al “Apu Yáya Hessukcristo” y el barroco andino durante décadas, encuentra una clave para diferenciar los aportes prehispánicos de los hispánicos respecto de la composición de nuestro objeto de estudio: “[...] en el Perú encontramos versiones populares y también cercanas a lo académico (litúrgico) de este himno. El patrón melódico-armónico utilizado es el que se da en gran parte del territorio andino, obviamente con variantes. Pero en síntesis se refleja en el manejo de melodías pentafónicas (prehispánicas) en un 70%, alternada de pasajes mestizos. En cuanto a lo armónico en cambio, tiene mayor influencia occidental en la estructura, que es generalmente modal, pero el 30% que uno puede encontrar de andino en ella, la considero una gesta heroica del mestizaje.” En síntesis, las melodías prehispánicas tendrían un lugar importante en la elección de notas y la armonía hispánica tendría el suyo en la composición de las melodías. (Conversación personal).

en su definición: “La función básica de la *dispositio* consiste en la distribución de un todo [...]” (Albaladejo: 75). Entonces, la macroestructura debe entenderse por su nivel de abstracción de proposiciones del nivel local, ahí donde están los referentes de la *inventio*:

Las macroestructuras semánticas son la reconstrucción teórica de nociones como "tema" o "asunto" del discurso [...] ¿cómo podemos hacer explícito el tema o el asunto de un discurso, dada la secuencia de oraciones de ese discurso? [...] los usuarios de una lengua pueden "asignar" un tema o asunto a la mayoría de los discursos. A veces lo hacen por medio de producir un abstracto del discurso, el cual recoge los temas principales del texto en un resumen. (Van Dijk: 43-45)

Por otra parte, será clave abordar estos “abstractos” como resultado –en términos de Van Dijk- de un subyacente sentido global del discurso. El sentido parece relacionarse con un nivel intensional del texto retórico; un nivel sintáctico, ordenador, distribuidor de los referentes semánticos. Albaladejo, como lo hemos adelantado, aborda las macroestructuras como resultados de un ejercicio intencional, al que denomina *intensionalización*, y que introduce una interdependencia entre conjuntos referenciales:

Este paso de la extensión a la intensión es una transformación de referente en macroestructura retórica; es la traslación del texto de una sección de la realidad que está en su exterior. La intensionalización puede, por tanto, ser planteada como la clave de la conexión entre texto y mundo [...] el orador hace que los elementos del referente cristalicen en la macroestructura del texto retórico, de tal manera que éste, como conjunto global, sea una plasmación lingüística de los seres, estados, procesos, acciones e ideas del nivel de *inventio* que haga posible que los componentes de dicha serie referencial sean propiamente discurso y que adquieran por ello la solidez y la concreción en el hecho retórico que solamente su plena conversión en material textual artísticamente organizado puede proporcionarles. (81)

Stefano Arduini había considerado al contexto como parte del “hecho retórico”; es decir, “las circunstancias que permiten la producción del texto, sea aquel que atañe a los elementos externos implicados en la performance del discurso” (45-46). Es el lugar para preguntarnos si es que el contexto del himno católico andino: la liturgia, alterará la *dispositio* del texto retórico y si es que esta *dispositio* dialogará con la estructura tripartita



del himno bíblico apuntada por el dominico Jesús García Trapiello: introducción, cuerpo y conclusión o: exhortación, alabanza y afirmación. Consideramos que sí existe un diálogo entre esta estructura y la de la nuestro objeto de estudio; no obstante, en un nivel de abstracción más bien, general.

Podríamos señalar que en el “Apu Yáya Hessukcrísto”, el orador, primero, exhorta a la divinidad, la llama, intenta establecer un vínculo con él: Apu Yáya Hessukcrísto,/ Kkespichíkkniy Theosnilláy (Poderoso Señor, Jesucristo/ Dios mío, mi salvador). Luego la alaba: Imarákkmi munakuylláyki (Insondable es tu amor), Khuyapayakúkkmi kánki (Pero Tú eres el Piadoso), Hátun Yáya phiñakúkktin,/ Kkánllan kánki ñokkamánta (Y cuando el Gran Dios se irrite/ Tú sólo velarás por mí). Finalmente, afirma el sentido de su fe, en este caso, una fe entendida como creencia en el perdón: Huchaykúnakk llassaynínwan,/ Urman úrman musphaspáyimi,/ Kkanpipúni suyakúni,/ Kkespichíkkniy Taytalláy! (Con el peso de mis culpas/ Cayéndome, cayéndome, delirante,/ ¡Sólo en Ti confío,/ Salvador mío, Padre mío.). Esto, por una parte. En seguida, en términos de nuestro análisis de la *dispositio*, segmentaremos nuestro objeto de estudio. El “Apu Yáya Hessukcrísto” está constituido por once cuartetos de versos octosílabos. A través de un análisis de sus temas, lo hemos dividido en siete segmentos que hemos rotulado de la siguiente forma:

**Primer segmento** (primera estrofa): “El pecador invoca a Jesús y logra interactuar con él”.

**Segundo segmento** (segunda y tercera estrofa): “El pecador reconoce que encolerizó a Jesús y le pide perdón”.

**Tercer segmento** (cuarta y quinta estrofa): “El pecador describe su alejamiento de Jesús y reconoce que le ha causado dolor”.

**Cuarto segmento** (sexta estrofa): “El pecador reconoce sus actos y pide a Jesús ser recibido en su casa”.

**Quinto segmento** (séptima y octava estrofa): “El pecador pide auxilio a Jesús para enfrentar su eventual extravío y odio de Dios”.

**Sexto segmento** (novena y décima estrofa): “El pecador pide a Jesús que considere su difícil camino de penitencia”.

**Séptimo segmento** (undécima estrofa): “El pecador clama por llorar sus culpas para buscar su redención”.

Esta división nos permite identificar que, en el primer segmento, se presenta una invocación y contacto entre el pecador y su redentor como mediador de salvación. Se articula una exhortación que tiene respuesta. El contacto es posible. Acaso ese contacto alterará los lugares asociados a la emotividad del orador. Luego, entre el segundo y cuarto segmento hay un reconocimiento de los pecados y una súplica de auxilio. Después, en el quinto segmento, se considera un escenario eventual de pecado y protección. Esta protección se relaciona con la intención de alabanza que considera García Trapiello como parte del desarrollo del himno bíblico. Posteriormente, el sexto segmento legitima una posible redención en razón de una difícil penitencia. Esta parte sugiere que el pecador ha atravesado el camino del Purgatorio oficializado a partir del Concilio de Trento, el Tercer Concilio Limense y la catequización en el Perú. Finalmente, el séptimo segmento expone una imploración para sentir dolor con el fin de buscar la redención. Este patetismo dialoga con el simbolismo de la poesía mística y funciona como afirmación de la culpa.

### **3.2.2.2.- La *inventio***

De los vocablos empleados por Tomás Albaladejo respecto de la *inventio*, quizá el de “idea” sea el que delimite de manera inmediata su concepto. La *inventio* opera sobre el texto desde una operación semántica. Albaladejo la denomina semántica-extensional desde el punto de vista semiótico. Podemos hacer un ejercicio de simplificación y citar a Lausberg –como lo cita Albaladejo– y entenderla como la “sistematización” de elementos referenciales a las que el orador debe apelar para la construcción de su discurso retórico.

La expresión campo semántico, en el que conviven semas, podría acompañarnos para entender este conjunto de elementos referenciales que está constituido “por la serie de seres, estados, procesos, acciones e ideas que en dicho texto [el discurso retórico] van a ser representados.”(73). Señala Albaladejo, además, que la Retórica ha producido “una perfecta estructuración de lugares (*loci*) a los que puede dirigirse el orador para buscar en ellos los elementos referenciales”. (74)

Partiendo de esta delimitación, ¿qué seres, estados, procesos, acciones, ideas o lugares se pueden identificar en el conjunto referencial al que ha apelado el orador del “Apu Yáya Hesukkerísto”? El primer elemento referencial que identificamos es el pecado del hombre. El pecado en un nivel enumerativo pero también acumulativo. La vida del pecador como un camino recorrido. Pero la referencia al pecado, a la falta, dejaría de ser funcional sin la referencia a la cólera de Dios. Ambos elementos son complementarios para el advenimiento de la culpa. La presencia de Jesús como mediador resulta clave. Sin su consentimiento, sin la representación del perdón o de su posibilidad, la esperanza de redención no tendría sentido. La contrición, el arrepentimiento por las faltas cometidas conduciría, finalmente, a la esperanza. El “Apu Yáya Hesukkerísto” es un himno de contrición. Nos parece que estos elementos referenciales o lugares del mundo católico, giran en torno a un tema central: la posible redención del pecador contricionista. En el himno se teje una dinámica de la subordinación pecador-Dios a través de la cual se hace posible la redención. Sobre esta dinámica descansa una visión del mundo: la de la culpa, instancia de un proceso que interioriza el pecador en el sentido fenomenológico de Ricoeur o sacramental de las Mentalidades. En el primer caso, como la racionalización de una instancia de indignación a través de la confesión; en el segundo, como el estadio reconocible en el proceso de contrición procurada por la Iglesia a través de la confesión auricular, necesaria para el sacramento de penitencia. Este himno católico andino tiene su

sentido en el reconocimiento de las faltas solo como estadio; su función resultará esperanzadora ya que la Iglesia requería de la conversión de sus nuevos súbditos y la Colonia de sus vasallos<sup>100</sup>.

### 3.2.2.3.- La *intellectio*

Tomás Albaladejo conceptualiza la *intellectio* como un elemento extradiscursivo y de carácter sustentatorio en cuanto al quehacer retórico. Se trata de un componente de la retórica que no se encuentra en el texto sino en los móviles que lo conducen; en los fundamentos que articulan las demás categorías discursivas como la *inventio*, la *elocutio*, la *dispositio* y la *actio*:

La *intellectio* permite al productor del discurso retórico saber en qué consiste la causa, es decir, cuál es su status, cuál es su grado de defendibilidad y a qué género corresponde [...] es un imprescindible paso previo para producir un discurso de género deliberativo, judicial o demostrativo. (65-66)

Los estudios literarios han encontrado su lugar en el género demostrativo (o epidíctico) conceptualizado por Aristóteles en su *Retórica*. En este género el tiempo más importante es el presente (aunque también considera el pasado y el futuro) y entre sus dinámicas discursivas se identifican el elogio y la diatriba. Según el criterio referido por Tomás Albaladejo, la *intellectio* le permite al orador medir la consistencia de su controversia (o causa) para determinar la viabilidad de su enunciación retórica. Recordemos el carácter lírico del himno y, en particular del himno católico andino. El himno se realiza dentro de un objeto denominado liturgia. Esto, como en el carácter *presentativo* del rito, nos permite considerar que la evaluación de la causa y la afirmación de su consistencia (es decir, su *status*) se sustenta sobre la base del perdón infinito. El

---

<sup>100</sup> Jean Delumeau refiere cómo la Inquisición, en Europa, dirigió su pastoral contra los otros (como herejes o brujas) pero también contra los mismos cristianos por ser potencialmente endemoniados; de ello, la explicación del miedo a uno mismo: Pero, dado que una angustia culpable amenazaba con instalarse en las almas demasiado escrupulosas [debido a la pastoral], moralistas y confesores trataron de apartarlas del remordimiento –obsesión del pasado y fuente de desesperación– hacia el arrepentimiento que se abre al futuro. (1989: 45)

perdón de Jesucristo como mediador es posible y existen mecanismos para su acceso. El *status* de la causa (la firmeza de su estado) presenta cuatro formas: *status coniecturae* o estado de conjetura, el *status finitionis* o estado de definición, el *status qualitatis* o estado de calificación y el *status translationis* o estado de recusación; “de la adecuada realización de la *intellectio* resulta la determinación para la cuestión concreta de cada uno de estos cuatro *status*.” (67). De estos tres *status*, Albaladejo señala al *finitionis*, al *qualitatis* y al *translationis* como aquellos que afectan al género demostrativo. El primero, el *status finitionis*, porque describe al hombre o las acciones objeto de discurso; el segundo porque califica el carácter noble o vergonzoso del objeto (diríamos, de las acciones del hombre); y el tercero porque los actos personales del orador pueden generar su desautorización por parte del público. (68). Nos parece que la *intellectio* en el himno católico andino encuentra su lugar en estos tres *status*. Sobre su discurso se definen las acciones del hombre. El locutor-personaje del “Apu Yáya Hessukrístico” describe: Theosnilláy phiñachirkkáyki (Levanté tu ira ¡oh Dios mío!), Kkanmánta aekkekuspáymi (Huyendo de Ti), Wassiykíta sakkerísipan (Abandonando tu Casa), Ñán kunánkka rekksilíña (Pero ahora reconozco), Ñaukikíman chayamúni (A tus pies he llegado). Él provocó la ira, él huyó, pero también él reconoció sus faltas, se arrepintió por amor a Dios y retorné. Son acciones que legitiman la enunciación retórica. Por otra parte, el *status qualitatis*, se evidencia en los juicios de valor emitidos por el locutor-personaje u orador: Apu Yáya Hessukrístico,/ Kkespichíkkniy Theosnilláy (Poderoso Señor, Jesucristo/ Dios mío, mi salvador), Chakatáman churakúнки,/ Ñokka áukka rúna ráyku, (Te clavaste en la cruz/ Por mí, por este enemigo), Orkkon kkássan puriskkáypi (Y cuando camine errabundo, por abras y montañas), Kkanpipúni suyakúni,/ Kkespichíkkniy Taytalláy! (Solo en Ti confío,/ Salvador mío, Padre mío), Máypin Kánki yáwar wékke (¡Dónde estais, lágrimas de sangre!). Jesucristo es poderoso, confiable, salvador, accesible; el locutor-personaje es enemigo, responsable,

errabundo; las consecuencias de sus actos son patéticas. Finalmente, el *status translationis* es descartado porque el público es Dios; la iglesia es el auditorio de Dios, y, su carácter piadoso, no recusa el discurso del orador: Rihraykita mast ar'span,/ Hámpuy wáway, niwaskiánki. (Extendiendo tus brazos/ "Hijo mío, ven" me estás llamando). Dios legitima la apelación del locutor-personaje; por ello, paradójicamente, el "Apu Yáya Hessukcrísto" resulta un canto de esperanza.

### 3.2.3.- El referente

El referente es el conjunto de elementos extratextuales que vinculan al texto con la sociedad. En la literatura peruana, uno de los discursos identificados por Antonio Cornejo Polar en los que subyace la pluralidad cultural, es la crónica. En ella, el productor solía ser occidental u occidentalizado, escribía desde su estatus culto. El texto resultante descansaba en la aculturación. El sistema de distribución y consumo involucraba la participación de instituciones periféricas y metropolitanas. Pero el referente era el Perú, las Indias. A partir del referente se identifica la participación de elementos pertenecientes a más de un *sistema*.<sup>101</sup> El referente del "Apu Yáya Hessukcrísto" es pluricultural. Ya sabemos que se sienta sobre la oratoria latina en la que la súplica cristiana se gentilizó; pero, también, se soporta sobre el quechua, código que habría objetivado el *sustrato* de la cosmovisión andina. Carlos García-Bedoya, en cuanto al referente del discurso evangelizador, señala que "es posible que integren elementos referenciales autóctonos

---

<sup>101</sup> Cornejo Polar ejemplifica su opinión a través de la estrategia de la comparación a la que acudieron cronistas como Pedro Cieza de León o el Inca Garcilaso de la Vega. Tanto el español cuanto el mestizo narran ocurrencias en el Nuevo Mundo que deberán ser decodificadas por la metrópoli, su receptor. Los huanacos, en el caso de la crónica de Cieza, "son algunos mayores que pequeños asnillos, largos de pescuezo, como camellos". El Inca Garcilaso, por su parte, recurrirá a la filosofía neoplatónica y no la cosmovisión andina para explicar y explicarse su situación de sujeto oscilante entre lo andino y lo hispano. En las crónicas coloniales, el referente soporta una formalización ajena o impone una nueva formalización "que responde mejor "a las exigencias de fidelidad" (14-15) como en el caso de la crónica de Guamán Poma de Ayala, cuya intención de legitimidad y carácter apelativo, evidencia esta formalización de fidelidad.

[además de los producidos desde la cultura metropolitana-criolla]” (148). Roman Jakobson repasa las necesidades operatorias del mensaje en el proceso comunicativo:

El destinador manda un mensaje al destinatario. Para que sea operante, el mensaje requiere un contexto de referencia (un “referente”, según otra terminología un tanto ambigua), que el destinatario pueda captar, ya sea verbal ya susceptible de verbalización; un código del todo, o en parte cuando menos, común a destinador y destinatario (o, en otras palabras, al codificador y al descodificador del mensaje) [...]. (352)<sup>102</sup>

En el caso del “Apu Yáya Hessukcrísto”, esta integración entre referente y código no fue accesoria ya que existió una intención de construir un mundo posible a partir de un quechua que tuvo que superar el quechua pastoral de los siglos xvi y xvii, además de su potencial sincretismo con el harawi.<sup>103</sup> Una vez establecido un único lenguaje a través del cual los doctrineros debían catequizar a través de los himnos impresos en las cartillas se generaba una retórica de la catequización del siglo xviii. García-Bedoya recoge los estudios acerca de la *De procurada indorum salute*, del jesuita José de Acosta, de quien resume que, con el quechua misionero, se procura

la persuasión benévola y no la imposición represiva, y el aprovechamiento de los referentes culturales indígenas para ayudar a vehicular los contenidos religiosos cristianos. (149)

---

<sup>102</sup> Para Jakobson existe una relación entre la función representativa del lenguaje y el referente del proceso comunicativo; sin embargo, como él mismo lo recuerda, “La estructura verbal de un mensaje depende, primariamente, de la función predominante. Pero incluso si una ordenación hacia el referente, una orientación hacia el contexto [...] es el hilo conductor de varios mensajes, el lingüista atento no puede menos que tomar en cuenta la integración accesoria de las demás funciones en tales mensajes. (353).

<sup>103</sup> García-Bedoya recuerda el proceso de homogenización sufrido por el quechua para promover un solo discurso para un solo tipo de fiel y acerca de un solo Dios: “Una consecuencia importante desde el punto de vista lingüístico fue la estandarización de la lengua general, el quecha, con fines evangelizadores, creándose una variedad articular del quechua, el llamado quechua misionero, distinto de las variantes prehispánicas o de las diversas hablas populares.” (149). Entonces, uno de los elementos que intervendrá en la unicionalidad referencial del discurso evangelizador será el quechua misionero, que incorporará una serie de conceptos occidentales como culpa o pecado para vocablos que tenían una proximidad semántica, como es el caso del término “hucha”, entendida durante la prehispania como equilibrio, y con la conquista, como pecado. Al respecto léase el ensayo de Gimena Laura Fernández “El mundo justo de los incas: el concepto de hucha y la idea de equilibrio en Guaman Poma”. En *Historia y Cultura*, Revista del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú: Lima, 2014.

El referente del “Apu Yáya Hessukcrísto” se soportará sobre la base de un código aculturador que denotará, por una parte, el mundo posible de Dios, Jesús, la culpa, el pecado, el perdón, la redención; y, por otra parte, el mundo posible de los referentes autóctonos que cada mentalidad indígena conservaría en las doctrinas. En el caso de nuestro objeto de estudio, los elementos de la operación semántico-extensional refieren, como hemos señalado en nuestro análisis de la *inventio*, personajes y tópicos católicos. Esto ocurre, también, en la operación semántico-intensional de la *dispositio*, a través de macroestructuras bajo cuyos temas subyace una *intensionalización* de súplica católica constituida sobre la base de nociones heredadas de Trento como contrición y Purgatorio:

[21] Ñán kunánkka rekksilíña, (Pero ahora reconozco)/ Mána chánin ruraskkáyta; (Cuanto hice, incalculable miseria,)/ Chaskipúway wassiykípo, (Recíbeme, Señor en tu Casa)/ Píssi sónkko wawaykíta (A este hijo tuyo de corazón tan pequeño).

### 3.2.4.- El sistema de distribución y consumo

Un punto de referencia para identificar el sistema de distribución y consumo de los textos evangelizadores podría ser la llegada de la imprenta al Perú. Carlos García-Bedoya presenta este hecho como consecuencia de la aprobación de una política para la evangelización andina con el Tercer Concilio Limense:

Se establecieron estrategias y tácticas de adoctrinamiento, y se produjeron documentos fundamentales que servirán para orientar el trabajo de los doctrineros en toda la región. Para garantizar la difusión de esos instrumentos básicos, se propició la instalación en Lima de la primera imprenta sudamericana, a cargo del italiano Antonio Ricardo, de cuyas prensas salieron los primeros libros editados en el Perú [...] <sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup>Estos textos fueron: *Doctrina Christiana y catecismo para instrucción de los Indios y de las demás personas que han de ser enseñados en nuestra sancta Fe* (1584 –en versión trilingüe castellano-quechua-aymara), *Tercero catecismo y exposición de la doctrina Christiana por sermones* (1585), *Confesionario para los curas de indios. Con la instrucción sobre sus ritos* (1585) y *Arte y vocabulario en la lengua general del Perú llamada Quichua y en la lengua española* (1586). (148)



García-Bedoya encuentra en este, un hecho medular para la producción del “corpus de textos devocionales y oraciones cristianas en quechua (u otras lenguas nativas), que pudieran arraigar en la religiosidad andina.” (149). Por otra parte, respecto a la distribución de la música devocional (y con ella, de los textos) los estudios de Geoffrey Baker (2003) articulan una lógica de su difusión en el Cuzco cuya documentación podría ser la base para un estudio acerca de las mentalidades andinas durante los primeros años del proceso evangelizador. Esos indios ladinos a los que se pretendía dirigir Jerónimo de Oré a través del canto llano, encontraron su recepción cuzqueña en los músicos indígenas de las doctrinas (específicamente, en los hijos menores de los caciques de las doctrinas en el Colegio del Cuzco (187). Según la documentación recogida por Baker se puede identificar la compra de composiciones musicales por las iglesias cuzqueñas entre los siglos xvii y xviii, el adoctrinamiento de músicos indígenas por curas españoles, la enseñanza de la música polifónica en los colegios, la relación comercial entre los cantores y las cofradías, la descentralización de la enseñanza musical y su supervivencia registrada en los libros de fábrica durante fines del siglo xviii, entre otros factores que posibilitaron la distribución y consumo de composiciones devocionales:

El puesto de maestro de capilla se convirtió en ayudante nativo de cura [...] El maestro de capilla no solo ejercía poder sobre los músicos y los otros servidores de la iglesia, sino también ocupaba con frecuencia el puesto de *maestro de escuela*, lo que le daba aún más influencia, ya que la educación de la juventud, y por lo tanto, el éxito o el fracaso de los esfuerzos de los españoles por imponer su cultura en las áreas rurales, dependía en buena parte de él. (184).<sup>105</sup>

Esta supervivencia de la economía musical en el Cuzco que Baker refiere podría tener su engranaje con los estudios de Enrique Pilco Paz (2005) respecto a la

---

<sup>105</sup> Al respecto, Guamán Poma de Ayala incluye en su *Nueva Corónica* un apartado titulado “Los maestros de coro y de escuela de este rreyno”. (Baker, 2003, 184)

interpretación de himnos católicos en quechua durante las primeras décadas del siglo xx. El etnomusicólogo recoge una serie de testimonios en la ciudad del Cuzco que ilustran, entre otros datos, el repertorio musical de sus maestros de capilla:

Los maestros de capilla son personajes de colectividades urbanas y rurales, que gracias a sus aptitudes y prácticas musicales manejan un lenguaje musical diverso y versátil, netamente popular. Este comprende: un variado material religioso, dentro del cual resalta el repertorio litúrgico en quechua, y un conjunto de temas profanos. (180)

Destaca en Pilco Paz, como en otros lugares de este trabajo, la idea del sincretismo que experimentó la música sacra del Cuzco. Este repertorio, ya de la época republicana, al que hace alusión, contrastaría con el repertorio occidental que consideran Juan Carlos Estenssoro (1989, 1992, 2003) y José Quezada Macchiavello (2004). Resulta interesante para nuestro trabajo que aparece en él, nuestro objeto de estudio:

[...] el repertorio de maestros de capilla que interesa, responde a otro ámbito de influencia y formación: el de la cultura musical litúrgica gestada a partir de una combinación del modelo gregoriano con fuentes musicales indígenas. Este repertorio se impuso desde el siglo XVIII en las cartillas de catequización “para el uso de las doctrinas” arraigándose como un vigoroso medio de interacción musical con las promesas divinas que encarnan los santos patrones. Como lo reseñan Arguedas, para el caso de la sierra peruana; Lira, Delgado y Benavente en el caso particular del Cusco, este repertorio compuesto por cantos estróficos en quechua seguía profusamente cultivado en las parroquias de los años cuarenta. Debe quedar claro que no solo se utilizaban los célebres himnos *Apu Yaya Jesucristo* o *Qanmi Dios Kanki* que provienen de inicios del siglo XIX. (181)

Nos parece coherente postular que el sistema de distribución y consumo de los textos impresos del “Apu Yáya Hessukcrísto” tuvo su lugar o en las doctrinas de indios, específicamente en las capillas sostenidas por el clero criollo. O, posiblemente, en las capillas descolonizadas pero con el apoyo de un circuito comercial establecido y que vinculó a mestizos letrados y/o familiarizados con la producción musical litúrgica en quechua. Consideramos que el público consumidor era un auditorio catequizado y cuyos

referentes católicos podían encontrarse en su propia ascendencia dada la datación “tardía” de nuestro objeto de estudio.

### 3.3.- La noción de culpa en el “Apu Yáya Hessukcrísto”

En esta parte, la final de nuestro trabajo, rastreamos dos instancias propias de la confesión auricular y el sacramento de penitencia que articulan las operaciones semántico extensional y semántico intensional (es decir, *inventio* y *dispositio*) en la versificación del “Apu Yáya Hessukcrísto”: la consciencia de pecado y la posibilidad de redención. Estas instancias cierran el círculo de la contrición (y no de atrición) que concede la esperanza de salvación para los feligreses y, con ella, en un nivel paralelo de comportamientos, la subsistencia en el sistema sino colonial, por lo menos colonialista. Hemos intentado deducir un contexto coherente para nuestro objeto de estudio a partir de los comportamientos coloniales y postcoloniales abordados entre los siglos xvi y xx. El establecimiento del sacramento de la penitencia, legitimado en el Concilio de Trento, es asimilado en el Perú a través de los concilios limenses. Estos viabilizan la confesión auricular en los confesionarios situados en las doctrinas de indios y ejecutada por el clero criollo a partir del siglo xvi. A partir de documentos oficiales en los que se legitima la himnodia como medio de catequesis (como el *Symbolo* de Oré y el *Ritual* de Pérez Bocanegra) el comportamiento de los nuevos fieles debía evidenciar el sentimiento de contrición: ahí se encuentra la culpa<sup>106</sup>. Es en ese momento, en el que la culpa tiene su

---

<sup>106</sup> Luis Jerónimo de Oré, con el *Symbolo Catholico Indiano*, insistirá en esta supervisión de la contrición a través de su “Exhortación a la confesión”, que tiene, desde luego, su precedente colonial peruano en el *Confesionario para curas de indios*. Citamos la “exhortación”, dada su brevedad: “Confieffa todos tus peccados co entrañable dolor, cotricion, arrepentimiento y propisito de emmieda, pues co ellos tienes a Dios nuestro Señor offendido y enojado, y estás fuera de su gracia y amistad, antes te as hecho enemigo suyo, y merescas el infierno, sino los confessares. Los peccadores no tiene otro remedio para yr al cielo y saluar tu alma, co dolor y pesar de tus peccados, los confieffa todos sin ocultar ninguno, porque sí a sabiendas escondieres y occultares alguno, aunque no sea mas de vno solo, no te perdonara Dios todos los otros, antes por el mismo caso cometeras de nueuo vn grave peccado mortal y por este yras al infierno. Mira que a mi podras engañar y mentir, pero no a Dios, a cuyos ojos están descubiertos todos los pensamientos, palabras y obras, buenas o malas delos hombres. Yo no podre juzgar ni oyr mas que los peccados que dixeres por tus palabras y acusación, pero Dios mira principalmente coracon mas que a las

lugar católico en la himnodia del Perú. Es en ese momento, en el que la vieja confesión babilónica, hebrea, judeocristiana referida por Ricoeur, y la de carácter agustiniana estudiada por la Historia de las Mentalidades, se actualiza en himno a través de tópicos (*inventio*) e *intensiones* (*dispositio*). La tarea catequética estuvo acompañada de música sacra que se gentilizó en la himnodia a través del harawi. Esta música tuvo su soporte textual en himnos quechuas de carácter suplicatorio que objetivaron la contrición y, con ella, la culpa. Esta himnodia tuvo su soporte físico en las cartillas de catequización empleadas en las doctrinas. El sentimiento de contrición encuentra su mostración más directa, más desnuda, en una sintaxis descomplejizada, en el himno católico andino de los siglos xviii y xix, lugar en el que hemos ubicado al “Apu Yáya Hessukcrísto”.

Habíamos señalado en el inicio de este acápite, que rastrearíamos en nuestro objeto de estudio, la conciencia de pecado y la posibilidad de redención. Estas instancias se presentan a través de la voz de un locutor-personaje atemorizado<sup>107</sup>. Pero, en la versificación, este indio pecador y atemorizado emitirá sus apelaciones sobre la base de un permanente *sin embargo*: la piedad de Dios. Es este el fin último del discurso evangelizador: la fidelización del feligrés, la conservación de su militancia a través de la puerta entreabierta a la que se debe tocar para obtener primero el castigo y después el perdón, la absolución temporal de las culpas<sup>108</sup>. Si analizamos los estadios de la dialéctica

---

palabras, el qual si estuviere contrito y humillado nunca Dios lo desprecia ni desecha, antes alcancaras la gracia de Dios.” (373)

<sup>107</sup> Jean Delumeau precisa que uno de estos canales fue lo que ha denominado la “pastoral del miedo” (1989). El inquisidor Esteban de Bourbon en su Tratado de predicación (*Tractatus de diversis materiis praedicabilibus*) escrito entre 1250 y 1261, afirma que uno de los dones del Espíritu Santo es, ni más ni menos, que el don del temor (*De dono timoris*).

<sup>108</sup> La aplicación de la penitencia tiene su sustento en el concepto de Purgatorio que Trento legitimó y cuyos antecedentes se remontan al concepto de “pecado venial” identificado en Agustín y Gregorio Magno (Meza: 84). La traslación del castigo externo al interno, al de la conciencia del pecador (como hemos referido a través de Jacks Le Goff en 2.1) abrigaba la esperanza y disponía, como señala Valenzuela, un escenario de negociación: [...] la absolución, que se plantea como un verdadero «acto judicial», mediante el cual el sacerdote remite la falta y el castigo post mortem que ameritaba, asignando al penitente una pena temporal simbólica [...] Cumplida esta, el «delito» contra Dios es borrado, pues la absolución postridentina tiene un alcance performativo y no solamente declarativo [...] Este sacramento brindaba, así, una capacidad de «negociación» entre los fieles y Dios [...] Esto no sólo permitía evitar el castigo eterno en el Infierno, sino

de la culpa establecida por Ricoeur (que hemos revisado en 1.2.4.) como elementos aislados, el “Apu Yáya Hessukcrísto” enfatiza en el carácter pecador y no maculado del indio peruano. La discusión acerca de la cualidad humana del indio no parece haber inhibido las prácticas evangelizadoras (la oficialización de los concilios limenes en pleno siglo xvi lo ratifican). La consciencia del pecado estará acompañada de la exteriorización de la contrición a través del enjuiciamiento del propio obrar. Esta exteriorización podría legitimar la penitencia aplicada por el representante de Dios; su cumplimiento, le otorgaría la redención.<sup>109</sup> Un sólido *sin embargo*, entonces, articula el catolicismo del “Apu Yáya Hessukcrísto”. La esperanza mediatizada a través de la contrición. Un sólido *sin embargo* que articula pecado y redención: instancias de la culpa en el texto de nuestro objeto de estudio.

La primera estrofa presenta dos personajes que forman parte de una misma comunidad: la criatura y el creador, el hombre y Dios; ambos constituyen la lógica del misterio de la fe católica. La fe, una condición improbable que articula aquellos conceptos de teología y teúrgia anotados en 1.1.: la racionalización de lo divino y lo divino mismo. El diálogo entre el locutor personaje y su alocutario se evidencia en deícticos pronominales que desnudan un conocimiento tanto de uno cuanto del otro. Desde la operación semántico-extensional, el orador se refiere al receptor como Theosnilláy (Dios mío). Hasta el tercer verso la voz del enunciador teje el cuerpo humanizado de Cristo: Rihraykíta (tus brazos). En el cuarto verso, la voz humana de Cristo se refiere a su

---

también disminuir el castigo temporal en el Purgatorio, que no se representaba menos terrible [...]. (Valenzuela: 40-41)

<sup>109</sup> el requisito esencial para que esta «negociación» ritual tuviese el efecto esperado, consistía en que el individuo se sintiera efectivamente culpable de las faltas cometidas y que estuviese realmente dispuesto a enmendarlas [...] El penitente podía engañar eventualmente al sacerdote, pero no a la omnisciencia divina: «Mira, que dios ve, cuanto haces, por muy secreto que sea, y que es terrible, cuando se enoja, contra los que quitan su honra», señalaba Pérez Bocanegra a los indios de los Andes (Pérez Bocanegra 1631: 390r). (Valenzuela: 41)

interlocutor como conocido: Hámpuy wáway (Ven hijo mío). Esta estrofa introductoria presenta una interlocución tradicional en la cultura cristiana: el locutor puede interactuar con su alocutario a pesar de que este es una entidad trascendental (Jesucristo y eventualmente Dios). La divinidad habla. Se trata de una estrategia de personificación relacionada con los preceptos religiosos del Catolicismo: el hombre y Dios son semejantes. Asimismo, Jesús es llamado Dios en el segundo verso. La versificación posibilita una equivalencia entre Jesús y Dios por la tradición trinitaria del Catolicismo (por lo menos entre el Hijo y el Padre). Por otra parte, desde la operación semántico-intensional, este primer cuarteto completa un escenario de subordinación que funciona como un sello introductorio que establece el sometimiento del feligrés, el reconocimiento de sus culpas y la esperanza de la penitencia, su súplica; la puerta que deja entreabierta el Catolicismo para su nuevo hijo. Esta introducción estrófica dialoga con la introducción suplicatoria de la himnodia bíblica, en cuya apertura se presentaba la exhortación a la divinidad.

Desde la operación semántico-extensional, en la estrofa segunda, el orador describe el carácter misterioso del amor cristiano justificado por su muerte: Imarákkmi munakuylláyki,/ Hessuslláy, wawallaykípakk;/ Chakatáman churakúinki,/ Ñokka áukka rúna ráyku,” (Insondable es tu amor/ Mi único Jesús, para tu criatura./ Te clavaste en la cruz/ Por mí, por este enemigo.), pero con esto también presenta ese carácter apologético propio del desarrollo del himno bíblico (1.1.). Estas alabanzas, presentes a partir de este cuarteto (y amplificados en el tercero, cuarto y sexto) giran en torno a una competencia fundamental de Cristo: su compasión; es decir, el amor desde la concepción judeocristiana. Este cuarteto manifiesta la imagen patética del indio, registrada en los dos últimos versos: Chakatáman churakúinki, (Te clavaste en la cruz)/ Ñokka áukka rúna ráyku, (Por mí, por este enemigo.) También se puede identificar la exclusividad del amor

del súbdito en el segundo verso: “Hessuslláy” (“mi único Jesús”). Desde la operación semántico-intensional (y lo mismo ocurrirá, de manera distinta, en los cuartetos especificados línea arriba respecto del carácter apologético) este segundo cuarteto parece funcionar como una respuesta por el acceso al contacto divino. Es como si el pecador se llenase de un mayor sentimiento de indignidad ante la voz limpia de Jesucristo. Esta otra objetivación discursiva de la sumisión permite el emprendimiento del elogio, presentado de manera alternada con los tópicos propios del dolor. Como hemos adelantado, la piedad cristiana se presenta también como tópico de la *inventio* en la tercera estrofa. La piedad diferencia a Dios hecho hombre de los hombres. La mención del pecado en este símil que dialoga con el simbolismo de la poesía mística (revisada en 3.2.2.) se justifica porque se destacará la piedad del receptor: Theosnilláy phiñachirkkáyki;/ Khuyapayakúkkmi kánki (Levanté tu ira ¡oh Dios mío!/ Pero Tú eres el Piadoso/).

Tres elementos de la *inventio* articulan la versificación de la cuarta estrofa: la contrición del pecador, la piedad divina y el simbolismo místico a través del patetismo. El locutor-personaje aborda el inicio de su extravío como pecador, su alejamiento del bien (representado por su alocutario: Jesús; a quien intenta persuadir). Se recurre a la simbología del agua, la lágrima y la sangre: Kkanmánta aekkekuspáymi,/ Hesuslláy, wakkachirkkáyki;/ Wekkeykíta takarísan, (Huyendo de Ti/ ¡Oh, mi Jesús! te hice llorar/ Mas Tú, derramando tus lágrimas); aunque esta vez, es la imagen patética del pecador buscado por su padre: Taytalláy maskhamuwánki (Padre mío, me buscaste). Finalmente la *dispositio* revela, como se ha desarrollado desde el segundo cuarteto, la intención de presentar la piedad cristiana y con ella la legitimación de las prácticas catequizadoras como el castigo.

El camino errante del pecador constituye elemento de la *inventio* entre los cuartetos cuarto y octavo. Esta articulación macroestructural la podemos identificar desde

el primer verso del cuarto cuarteto: “Kkanmánta aekkekuspáymi,” (Huyendo de Ti). La partida hacia esta perdición presenta referentes en los dos primeros versos del quinto cuarteto: “Wassiykíta sakkerísan, (Abandonando tu Casa)/ Kharuncháspa purirkkáni; (Alejándome, alejándome, caminé.)”. Este orador extraviado en un mundo ajeno al de su Casa, se ha convertido así mismo en una entidad vacua, en un continente sin contenido debido a su alejamiento de Dios: “Kákkniy kkowaskkaykitápas,/ Llútan chussakkyachimúni. (Y el ser que me diste/ En nada lo convertí, en silencio.)” La operación semántico-extensional articula este extravío con el sexto cuarteto a través del alejamiento paulatino de la Casa de Dios, que podría interpretarse como el Cielo o la Iglesia Católica. El locutor-personaje (autodenominado, hijo) describe su pecado como plural, miserable e incalculable; sin embargo pide a su alocutario -a quien denomina Señor- que lo reciba. El orador recurre al concepto de pecado con el fin de diferenciar la mácula humana de la pureza divina. Una pureza que posibilita el perdón, la redención. El último verso de este cuarteto el locutor se califica de hijo de corazón pequeño, un hombre de corazón pequeño, un pecador más y expresa su fidelidad, su feligresía. “Ñán kunánkka rekksilíña, (Pero ahora reconozco)/ Mána chánin ruraskkáyta; (Cuanto hice, incalculable miseria)/ Chaskipúway wassiykípo, (Recíbeme, Señor en tu Casa)/ Píssi sónkko wawaykíta. (A este hijo tuyo, de corazón tan pequeño.)”.

La *intensionalización* dispuesta entre la séptima y octava estrofa se orienta a articular el extravío del pecado con la mediación cristiana. La función apelativa le permitirá al orador recurrir a Jesús, considerado, además, medio de felicidad: “Orkkon kkássan puriskkáypi (Y cuando camine errabundo, por abras y montañas)/ Kallpancháway, yanapáway (Fortaléceme, Señor, ayúdame)/ Kkán Taytayta munakúypi, (Que amándote)/ Súmakk sónkko kausanáypakk (Mi corazón sea feliz mientras viva.)”. El octavo cuarteto se concentra en la figura cristiana como el único camino de salvación:



“Hátun Yáya phiñakúkkín, (Y cuando el Gran Dios se irrite)/ Kkánllan kánki ñokkamánta; (Tú solo velarás por mí;). El cuarteto se completa con este carácter apologético del desarrollo que se sienta sobre la base del poder de mediación: “Phiñakúunki Táytay cháykka, (Pero si Tú te ofendes)/ Pimanñatakk kutirísakk. (Entonces, ya no tendré a quien volver.)”.

La *inventio* contiene, en la estrofa novena, otro carácter humano que posee el Padre: la ira. Hemos referido en 1.2.4, el miedo al odio de Dios: “Ama Yáyay Chekkniwáychu, (No me des tu ira, Señor,)/ Amátakk phiñakuytákkchu; (No te ofendas,)”. La historiografía entiende la masificación de este tópico como una estrategia de persuasión empleada por la Iglesia en Europa durante el contexto de la peste. Pero, también, el nivel semántico-extensional presenta la exacerbación de la súplica a través del acto del arrastre, que podría pertenecer al campo semántico de la sumisión, como lo haría también el acto de arrodillarse. La imagen nos recuerda a aquellos hombres que se arrastraban apenas para tocar los pies de Jesús. El orador parece haber atravesado un itinerario de dolor referido, previamente, en las estrofas quinta y séptima: “Huchaymánta wakkaspáymi, (Clamando por mis pecados)/ Ñaukikíman chayamúni.” (A tus pies he llegado.)”. Este itinerario parece aludir al sufrimiento del Purgatorio, lo que legitimaría la súplica para acceder a la penitencia. La estrofa décima agudiza tópicos presentados previamente en la versificación: el sentimiento de contrición, el patetismo del suplicante, el carácter mediador de Jesús: “Huchaykúnakk llassaynínwan, (Con el peso de mis culpas)/ Urman úрман musphaspáymi, (Cayéndome, cayéndome, delirante,)/ Kkanpipúni suyakúni, (Sólo en Ti confío)/ Kkespichíkkniy Taytalláy!” (Salvador mío, Padre mío.)”. Esta agudización se prolonga en la undécima estrofa a través de la imploración. El orador, consciente de sus pecados, clama por sentir dolor para ser redimido. Se apela, también, al simbolismo de la poesía mística: “Máypin Kánki yáwar wékke, (¿Dónde estais, lágrimas

de sangre!)/ Unuy pára wakkanáypakk! (Para llorar como los torrentes de las lluvias)/ Huchaymánta llakináypakk,/ (Para penar por mis culpas)/ Kkespichikkniyta maskhanáypakk! (Para buscar a mi redentor.)”.

El análisis de las categorías retóricas identificadas en nuestro objeto de estudio nos permite deducir que se trata de un texto cuya funcionalidad descansa sobre la participación de los interlocutores pecador-divinidad mediadora que podría encontrar su tradición en la interacción trascendental difundida por el Catolicismo a través de la himnodia y salmodia de súplica bíblicas. Las operaciones semántico-extensionales revelan la constitución de una *inventio* cuyo conjunto referencial apela a estados y cosas de tradición católica como subordinación ante el padre, consciencia de pecado o simbolización de la contrición que, en la instancia de las operaciones semántico-intensionales, ordenan, a través de la *dispositio*, macroestructuras que revelan la intensión de exhortar y elogiar a la divinidad, pero también la de inculpar al propio orador, describir y agudizar sus faltas e implorar por *presentar* una evidente contrición. Los argumentos de la *intellectio* se sientan sobre la condición humana y pecadora del orador, que le otorga competencia para sus mostraciones culposas y propósitos de enmienda y redención. Las categorías retóricas constituyen al himno católico andino como un discurso lírico cuya *presentación*, durante las celebraciones catedralicias, actualiza el sentimiento de contrición propio de una mentalidad andina que, a través de los siglos, ha permanecido, a pesar de sus diferentes objetivaciones.

## CONCLUSIONES

1. Sobre la base de algunos estudios de la corriente historiográfica denominada Nueva Historia –especialmente de la Historia de las Mentalidades- y de la “fenomenología de la confesión” de Paul Ricoeur, se puede identificar la culpa como una instancia de la confesión auricular oficializada por la Iglesia Católica en el Perú. A través de los concilios limenses se procuró el desarrollo de textos devocionales cuya oratoria incluía el sentimiento de contrición y, a través de este, la culpa.
2. La culpa formó parte del conjunto referencial del himno católico andino en las operaciones semántico-extensional (a partir de ideas y tópicos como pecado, culpa o penitencia) y semántico- intensional (a través de la ordenación de macroestructuras como exhortación, apologética o imploración por sentir dolor) constituyendo una estructura similar a la de la himnodia bíblica.
3. La instancia de la culpa de la confesión auricular se objetiva en un nuevo *sistema* denominado himno católico andino. El “Apu Yáya Hessukcrísto” actualiza el estadio del sentimiento de contrición – con él, el de la culpa- en el “aquí y ahora” de la *presentación* del discurso lírico y ceremonial.
4. Los elementos del sistema comunicativo del “Apu Yáya Hessukcrísto” constituyen un discurso heterogéneo. La producción está asociada al cura español, doctrinero criollo o maestro de capilla indígena o mestizo instruido en los dogmas católicos y las estrategias de catequización a través de la himnodia. La recepción, al hombre indígena y/o mestizo receptor de la himnodia impartida en las parroquias de las doctrinas. El referente abrazó elementos de la religión católica y el sustrato de la cosmovisión andina a través del quechua pastoral. El texto resultante evidencia un sincretismo hispano-andino (por lo menos sobre la base del código). Y el sistema de distribución y consumo se sostuvo sobre una dinámica económica instalada en las instituciones evangelizadoras (la doctrina, su parroquia, por ejemplo).

5. Estos elementos: productor, receptor, referente, texto resultante y sistema de producción y consumo, constituyen una totalidad contradictoria. Esta contradicción tiene su origen en la himnodia colonial bajo la cual subyace la conciencia criolla de los curas doctrineros, la acriollada de los indígenas y/o mestizos y con ello, el establecimiento de una dinámica de la subordinación en los sistemas económico y religioso coloniales en las doctrinas, con seguridad, hasta el siglo xix.
6. La aplicación de la retórica general textual permite identificar categorías ciceroneanas como la *dispositio*, la *inventio* y la *intellectio* en el himno católico andino “Apu Yáya Hessukcrísto”. A través de un análisis macroestructural, el texto del himno resulta similar a la estructura del himno bíblico: exhortación, elogio y afirmación.
7. El análisis de la *inventio* en el “Apu Yáya Hessukcrísto” identifica conjuntos referenciales del Catolicismo que giran en torno a “la posible redención del pecador contricionista” como tema central. Las operaciones semántico-extensionales refieren conceptos postridentinos como pecado, castigo, cólera de Dios, arrepentimiento, contrición, culpa, penitencia, Purgatorio, etc.
8. La *dispositio*, a través de la operación semántico-intensional, identifica la ordenación de las macroestructuras que distribuyen tópicos articulados, previamente, en la operación semántico-extensional. Estas son: exhortación a la divinidad, apologética de los alocutarios, reconocimiento del pecado, solicitud de perdón, descripción del extravío del infiel, mediación cristiana e imploración de sufrimiento para acceder a la redención. La *dispositio* evidencia la *intensionalización* de un orador que pretende persuadir a su alocutario para acceder a la redención a través de la afirmación de su contrición.
9. La *intellectio* nos permite considerar que la causa del orador del “Apu Yáya Hessukcrísto” y, la afirmación de la consistencia de su causa, se sustentan sobre la base de la existencia de la posibilidad de la penitencia. La culpa es un mecanismo para acceder a la penitencia, no al perdón inmediato.

10. El texto retórico del “Apu Yáya Hessukcrísto” presenta una dinámica de la subordinación locutor-personaje/lector implicado, similar a la dinámica económica fraile criollo-indígena y paralela a la dinámica religiosa doctrinero-feligrés. Esta dinámica de la subordinación se evidencia entre un locutor textual que implora y un alocutario que podría redimir.

## BIBLIOGRAFÍA

### Primaria

ACOSTA, Antonio. "Los clérigos doctrineros y la economía colonial" (Lima, 1600-1630). En *Revista Allpanchis* N° 19, 1982, pp. 124-138.

---. "Religión, ideología y colonización española en América (siglos XVI-XVII)". En *Unité et diversité de l'Amérique Latine*. Tome II, París: CNRS, 1982, pp. 4-5.

ALBALADEJO, Tomás. *Retórica*. Madrid: Editorial Síntesis, 1991.

ARGUEDAS, José María. *Himnos quechas católicos cuzqueños*. Colección de Jorge A. Lira y de J.M B. Farfán. Lima: Separata de la Revista *Folklore Americano* Número 03, Año 03., 1955.

BAKER, Geoffrey. "La vida musical de las doctrinas de indios del obispado del Cuzco". En *Revista Andina* Vol. 37, 2003, pp. 180-187.

BEYERSDORFF, Margot. "Rito y verbo en la poesía de Fray Luis Jerónimo de Oré". En *Mito y simbolismo en los Andes: la figura y la palabra (Estudios y debates regionales andinos, 84)*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas, 1993, pp. 216-220.

---. "La poesía quechua sacra: invención y formación". En *Religions des Andes et langues indigènes: Equateur-Pérou-Bolivie avant et après la conquête espagnole. Actes du colloque III d'études andines*. Marsella: CARLAM, 1993, pp. 46-52.

---. "La tradición oral quechua vista desde la perspectiva de la literatura" En *Revista Andina* N° 4., Cusco, 1986, p.220.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire*. Lima: CELACP, 2003.

---. "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural", Lima: CELACP, 1977, pp. 7-21.

---. "Literatura Peruana: totalidad contradictoria", Lima: CELACP, 1982, 37-50.

DEJO, Juan. "Mentalidades: teoría y praxis para su aplicación a la historia del Perú". En *Boletín del Instituto Riva-Agüero* N° 15, Lima, 1988, pp. 95-115.

DELUMEAU, Jean. *El miedo en Occidente, siglos XIV-XVIII: una ciudad sitiada*. Madrid: Taurus, 1989.

---. "La religión y el sentimiento de seguridad en las sociedades de antaño". En Gortari Rábiela, Hira de y Zermeno, Guillermo. *Historiografía francesa: corrientes temáticas y metodológicas recientes* México: CEMCA, 1996, pp. 17-34.

---. "Mentalidades religiosas en el Occidente moderno. Balance de una investigación". Lima: *Revista Lienzo* N° 18, 1997, pp. 265-283.

---. *La confesión y el perdón las dificultades de la confesión, siglos XIII a XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

DURSTON, Alan. "Apuntes para una historia de los himnos quechuas del Cuzco". En Chungara, *Revista de Antropología Chilena*, Volumen 42, N° 1, 2010, pp. 148-12.

---. *Pastoral Quechua. The History of Christian Translation in Colonial Perú, 1550-1650*. Notre Dam, Indiana: University of Notre Dam, 2007.

ESTENSSORO, Juan Carlos. *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo 1532-1750*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto Riva Agüero, PUCP, 2003.

ESPINOZA SORIA, Miguel. *La catequesis en Fray Luis Jerónimo de Oré, ofm. Un aporte a la nueva evangelización*. Lima: Provincial Misionera San Francisco Solano, 2012.

GARCÍA-BEDOYA, Carlos. *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial (1580-1780)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad nacional Mayor de San Marcos, 2000.

GARCÍA TRAPIELLO, José. *Introducción al estudio de los Salmos*. Salamanca: Editorial San Esteban, 1997.

LAVALLÉ, Bernard. *Las promesas ambiguas: ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú - Instituto Riva Agüero, 1993.

MEZA, Javier. "La pastoral del miedo fraguado en la culpa". En *Tramas* N°30, Universidad Autónoma Metropolitana. México, 2008, pp. 60-89.

ORÉ, Luis Gerónimo. *Symbolo Catholico Indiano*. Lima: Australis, 1992.

PÉREZ BOCANEGRA, Juan. *Ritvual formulario; E institución De Cvras, paraadministrar a Los Naturales De Este reino Los Santossacramentos del bautismo.confirmación, eucaristía, Y viático, Penitencia Y Matrimonio, Con Advertencias Muy Lvecesarias*. Cusco: Fondo Editorial de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, 2012.

PILCO PAZ, Enrique. "Maestros de capilla, mestizaje musical y catolicismo en los Andes del sur". En *Revista Andina* N° 40, 2005, pp. 179-206.

---. 2014. *Himnos religiosos en quechua*. [Disco compacto] Cusco: Ministerio de Cultura.

RICOEUR, Paul. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus, 1969.

TAYLOR, Gerald. *Amarás a Dios sobre todas las cosas. Los confesionarios quechuas, siglos xvi-xvii*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Lluvia Editores, 2007.

---. *El sol, la luna y las estrellas no son Dios. La evangelización en quechua (siglo xvi)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica, 2003.

VALENZUELA MÁRQUEZ, Jaime. “Confesando a los indígenas. Pecado, culpa y aculturación en América colonial”. En *Revista Española de Antropología Americana* 2007, vol. 37, núm. 2, 39-59.

## Secundaria

ALBERTE GONZALES, Antonio. “Los caminos de la retórica en la latinidad tardía y medieval”. En *Studia Philologica Valentina*. N° 8. 2005, pp. 10-15.

ANÓNIMO. *Tesoros Religiosos en Castellano y Quichua*. Cusco, 1834.

ARDUINI, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia, 2000.

ARISTÓTELES. *Poética*. Editorial Gredos: Madrid, 1992.

BENDEZÚ AYBAR, Edmundo. *Literatura quechua*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993.

CASTRO SÁNCHEZ, José. *Corpus Christianorum in Translation. Himnodia Hispánica*. Turnhout: Brepols, 2014.

CONSELL DE REDACCIÓ DE MEDIEVALIA. “Peter Brown en Barcelona”. En *Medievalia* 13, 1996-1997, p.53.

DIJK, T. van. *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI Editores, 1996.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

GARCÍA AHUMADA, Enrique. “La catequesis renovadora de Fray Luis Jerónimo de Oré (1554-1630)”. En *10 Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra. Tomo II (1989)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra: Navarra, 1989, pp. 935-938.

GARCÍA GONZÁLEZ, José. “Aproximación retórica al lenguaje religioso cristiano”. En *Teología y cultura*, año 9, vol. 14, 2012, pp. 67-77.

GONZALES LA PUENTE, Alberto. *Diccionario de la música*. Alianza Editorial: Madrid, 2003.



HERNÁNDEZ VILLALBA, Afhit. “Misticismo y poesía: elementos retóricos que conforman la estética mística”. En *Revista de El Colegio de San Luis*, Nueva época, año I, número 2, 2011, pp. 10-24.

HOPPIN, Richard. *La música medieval*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Alianza Editorial, 1975.

LARA, Jesús. *La poesía quechua*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Editorial Ariel, 1990.

MARCHES A. y FORRADELLAS J. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 1994.

PLATÓN. *Obras completas*. Madrid: Medina Navarra Editores, edición de Patricio de Azcárate, tomos IX y X, 1871-1872.

---. *Ión*. Santa Fe: El Cid Editor, 2004.

---. *Diálogos*. Madrid: Editorial Gredos, 1988.

PORTOCARRERO, Gonzalo. “Castigo sin culpa, culpa sin castigo”. En *Debates en Sociología*. N° 11. Lima, 1986, pp. 53-103.

QUEZADA MACCHIAVELLO, José. *El legado musical del Cusco barroco. Estudio y catálogo de los manuscritos de música del seminario San Antonio Abad del Cusco*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República, 2004.

QUIROZ, Francisco. *Introducción a la historia: antología de lectura*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1993.

RITACCO, Graciela. “Los himnos theárquicos”. En: *Teología y Vida*, vol. 43, núm. 3, 2002, pp. 350-376, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.

ROSAS LAURO, Claudia. *El miedo en el Perú, siglos XVI al XVII*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2005.

RUEDA, Celia. *Referencias al quehacer poético en la lírica griega arcaica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006.

SALAS, Miriam. “El miedo a la excomunión en la sociedad colonial”. En: Rosas, Claudia. *El miedo en el Perú, siglos XVI al XVII*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2005, pp. 51-82.

VALDIVIA PAZ-SOLDÁN, Rosario. “La traducción de los franciscanos en el Perú: Historia y evangelización. Sobre Jerónimo de Oré: investigador, misionero y traductor”. En *Traductores hispanos de la orden franciscana en Hispanoamérica*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma, 2012, s/p.

VOVELLE, Michel. “Ideologías y mentalidades. Una clarificación necesaria”. En Quiroz, Francisco. *Introducción a la historia: antología de lecturas* (Historia) Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. UNMSM, 1993.

YARANGA VALDERRAMA, Abdón. *El tesoro de la poesía quechua*. Madrid: Ediciones De la Torre, 1994.

## ANEXOS

Consignamos la versión quechua del himno “Apu Yaya Hessukcrísto” y la traducción al castellano de José María Arguedas.

### APU YÁYA HESSUKCRÍSTO

Apu Yáya Hessukcrísto,  
Kkespichíkkniy Theosnilláy,  
Rihraykíta mast'aríspan,  
Hámpuy wáway, niwaskiánki.

Imarákkmi munakuylláyki,  
Hessuslláy, wawallaykípakk;  
Chakatáman churakúнки,  
Ñokka áukka rúna ráyku,

Akko t'íyo huchaywánmi,  
Theosnilláy phiñachirkkáyki;  
Khuyapayakúkkmi kánki,  
Panpacháway huchaymánta.

Kkanmánta aekkekuspáymi,  
Hessuslláy, wakkachirkkáyki;  
Wekkeykíta t'akaríspan,  
Taytalláy maskhamuwánki.

Wassiykíta sakkeríspan,  
Kharuncháspa purirrkáni;  
Kákkniy kkowaskkaykitápas,  
Lliútan ch'ussakkyachimúni.

Ñán kunánkka rekksiniña,  
 Mána chánin ruraskkáyta;  
 Chaskipúway wassiykípi,  
 Píssi sónkko wawaykíta.

Orkkon 'kkássa puriskkáypi,  
 Kallpancháway, yanapáway,  
 Kkán Taytayta munakúypi,  
 Súmakk sónkko kausanáypakk.

Hátun Yáya phiñakúkkтин,  
 Kkánllan kánki ñokkamáнта;  
 Phiñakúнки Táytay cháykkа,  
 Pimanñatakk kutirisakk.

Ama Yáyay chekkniwáychu,  
 Amátakk phiñakuytákkchu;  
 Huchaymáнта wakkaspáymi,  
 Ñauk'ikíman chayamúni.

Huchaykúnakk llassaynínwan,  
 Urman úrman musphas páymi,  
 Kkanpipúni suyakúni,  
 Kkespichíkkniy Taytalláy!

Máypin Kánki yáwar wékke,  
 Unuy pára wakkanáypakk!  
 Huchaymáнта llakináypakk,  
 Kkespichikkniyta maskhanáypakk!

## PODEROSO SEÑOR JESUCRISTO

Poderoso Señor, Jesucristo  
Dios mío, mi salvador;  
Extendiendo tus brazos  
“Hijo mío, ven”, me estás llamando.

Insondable es tu amor  
Mi único Jesús, para tu criatura.  
Te clavaste en la cruz  
Por mí, por este enemigo.

Con mis pecados, como la arena, infinitos,  
Levanté tu ira ¡oh Dios mío!  
Pero Tú eres el Piadoso  
Perdona mis pecados, entiérralos.

Huyendo de Ti  
¡Oh, mi Jesús! te hice llorar  
Mas tú, derramando tus lágrimas,  
Padre mío, me buscaste.

Abandonando tu Casa  
Alejándome, alejándome, caminé.  
Y el ser que me diste  
En nada lo convertí, en silencio.

Pero ahora reconozco  
Cuanto hice, incalculable miseria,  
Recíbeme, Señor en tu Casa  
A este hijo tuyo de corazón tan pequeño.

Y cuando camine errabundo, por abras y montañas,  
Fortaléceme, Señor, ayúdame;

Que amándote  
Mi corazón sea feliz mientras viva.

Y cuando el Gran Dios se irrite  
Tú solo velarás por mí;  
Pero si Tú te ofendes  
Entonces, ya no tendré a quien volver.

No me des tu ira, Señor,  
No te ofendas,  
Clamando por mis pecados  
A tus pies he llegado.

Con el peso de mis culpas  
Cayéndome, cayéndome, delirante,  
Sólo en Ti confío,  
Salvador mío, Padre mío.

¡Dónde estais, lágrimas de sangre!  
Para llorar como los torrentes de las lluvias  
Para penar por mis culpas  
Para buscar a mi Redentor